

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MIROIR, PERCEPTION ET COGNITION : ÉTUDE DES ŒUVRES DE  
GWENAËL BÉLANGER ET D'ANISH KAPOOR

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR

GENEVIÈVE GENDRON

JANVIER 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je voudrais d'abord remercier ma directrice de recherche, Madame Jocelyne Lupien, qui, tout au long de ce projet, m'a guidée, conseillée et encouragée. Merci pour votre patience et la justesse de vos conseils.

Je tiens également à exprimer ma très sincère reconnaissance à tous mes proches pour leur support continu et, plus particulièrement, à mon conjoint Martin pour son soutien, sa patience et ses encouragements.

## DÉDICACE

À la mémoire de mon père



## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vii
RÉSUMÉ .....	xvi
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
LE MIROIR ET LES ARTS VISUELS.....	6
1.1 Considérations théoriques.....	6
1.1.1 <i>Mimesis</i> et miroir.....	6
1.1.2 Le miroir comme métaphore du tableau .....	15
1.1.3 Miroir : image et signe .....	18
1.1.4 L'image spéculaire comme icône indicielle.....	21
1.1.5 La mise en abyme.....	23
1.2 L'effet Van Eyck .....	28
1.2.1 Peintre et peinture reflétés.....	31
1.2.2 Scénario de production du tableau par le miroir .....	35
CHAPITRE II	
FONCTIONS DU MIROIR DANS LES ART VISUELS.....	41
2.1 Miroir mensonger .....	41
2.2 Ambiguïté spéculaire .....	45

2.3	Miroir sans image et specularité sans miroir .....	51
2.4	Image spéculaire déformée .....	56
2.5	Miroir en éclats .....	58
2.6	Le miroir réel comme matériau, support et médium artistique .....	61

### CHAPITRE III

PERCEPTION, MÉMOIRE ET TEMPORALITÉ .....	69
--	----

3.1	La perception et ses divers processus .....	70
3.1.1	Les dimensions sensible et cognitive .....	70
3.1.2	La perception, traitement ascendant et descendant .....	74
3.1.3	Aperçu de la communication entre les récepteurs sensoriels et le cerveau .....	75
3.1.4	Images perceptives et images de rappel .....	78
3.1.5	Art et perception.....	81
3.2	Le rôle de la mémoire dans l'activité perceptive et l'expérience esthétique.....	83
3.2.1	Mémoire sensorielle, mémoire de travail et mémoire à long terme.....	85
3.2.2	Les mémoires épisodique, répisodique et sémantique .....	88
3.3	Reconnaissance de constantes et nouveauté .....	91
3.4	Le temps et la perception de son déroulement.....	95

### CHAPITRE IV

LE MIROIR COMME MODALISATEUR PERCEPTUEL ET OPÉRATEUR DE SENS .....	102
---	-----

4.1	<i>Poursuivre le hors-champ</i> et ses miroirs en mouvement.....	103
4.1.1	Éclatement de la perspective et foisonnement de hors-champ.....	105
4.1.2	Déconstruction spatiale et corporelle .....	109

4.1.3 Temporalité multiple .....	114
4.2 <i>Cloud Gate</i> : spécularité et espace urbain.....	120
4.2.1 Distorsion de l'espace urbain .....	121
4.2.2 À la recherche de son reflet... ..	124
4.2.3 Exploration de l'œuvre : temporalité, mémoire et polysensorialité .....	127
CONCLUSION .....	135
ANNEXE A	
FIGURES .....	142
BIBLIOGRAPHIE .....	167

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1. Le baptistère San Giovanni vu depuis la cathédrale (Florence).....142 Photo Brunner	142
2. Image représentant le mode d'emploi du dispositif optique de la première démonstration de la perspective linéaire de Brunelleschi.....142	142
3. Hans Memling.....143 <i>Diptyque de Maarten van Nieuwenhove</i> 1487 Huile sur bois 52 x 41,5 cm (chaque panneau) Hôpital Saint-Jean, Bruges	143
4. Quentin Metsys.....143 <i>Le Banquier et sa femme</i> (ou <i>Le Prêteur et sa femme</i> ) 1514 Huile sur toile 70 x 67 cm Musée du Louvre, Paris	143
5. Diego Vélasquez.....144 <i>Les Ménines</i> 1656 Huile sur toile 318 x 276 cm Museo Nacional del Prado, Madrid	144
6. Jan Van Eyck.....144 <i>Le portrait des Arnolfini</i> 1434 Huile sur bois 82,2 x 60 cm National Gallery, Londres	144

7. Petrus Christus.....145  
*Saint Éloi*  
1449  
Huile sur bois  
100,1 x 85,8 cm  
Metropolitan Museum of Art, New York
  
8. Maître de Flémalle (ou Robert Campin).....145  
*Le donateur Heinrich van Werl sous la protection de saint Jean-Baptiste*  
1438  
Huile sur bois  
101 x 47 cm  
Museo Nacional del Prado, Madrid
  
9. Jan Van Eyck.....146  
*La Madone du chanoine Van der Paele*  
1436  
Huile sur bois  
122 x 157 cm  
Musée Municipal, Bruges
  
10. Johannes Vermeer.....146  
*La Leçon de musique*  
1662-1665  
Huile sur toile  
74 x 64,6 cm  
Buckingham Palace, Londres
  
11. Pieter Claesz.....147  
*Vanitas*  
vers 1630  
Huile sur bois  
36 x 59 cm  
Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg
  
12. Jacob Marrel.....147  
*Vanité au violon et au vase de fleurs*  
1637  
Huile sur toile  
93 x 80 cm  
Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

13. Nicolas Maes.....148  
*Le Tambour*  
vers 1655  
Huile sur toile  
62 x 66,4 cm  
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
14. Sir William Orpen.....148  
*The Mirror*  
1900  
Huile sur toile  
50,8 x 40,6 cm  
Tate Gallery, Londres
15. Henri Matisse.....149  
*L'artiste et le modèle reflétés dans le miroir*  
1937  
Encre noire sur papier  
28,6 x 38,1 cm  
The Baltimore Museum of Art, Baltimore
16. Le Parmesan.....149  
*Autoportrait dans un miroir*  
1524  
Huile sur bois  
24,4 cm de diamètre  
Kunsthistorisches Museum, Vienne
17. Antoine Le Nain.....150  
*L'atelier*  
vers 1645  
Huile sur bois  
42 x 31 cm  
Collection privée
18. Sir Joshua Reynolds.....150  
*Autoportrait*  
1747-1749  
Huile sur toile  
63,5 x 74,3 cm  
National Portrait Gallery, Londres

19. Johannes Gump...151  
*Autoportrait*  
1646  
Huile sur toile  
88,5 x 89 cm  
Musée des Offices, Florence
20. Norman Rockwell...151  
*Triple autoportrait*  
1960  
Huile sur toile  
113,5 x 87,5 cm  
The Norman Rockwell Museum, Stockbridge
21. Michael Snow...152  
*Authorization*  
1969  
Épreuves argentiques instantanées (Polaroid 47), ruban adhésif, miroir,  
cadre de métal  
54,6 x 44,4 x 1,4 cm  
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
22. Edgar Degas...153  
*Madame Jeantaud au miroir*  
vers 1875  
Huile sur toile  
70 x 84 cm  
Musée d'Orsay, Paris
23. René Magritte...153  
*La reproduction interdite*  
1937  
Huile sur toile  
81 x 65 cm  
Museum Boijmans-Van Beuningen, Rotterdam

24. Frans van Mieris.....154  
*Dame devant un miroir*  
Vers 1670  
Huile sur panneau de chêne  
43 x 31,5 cm  
Alte Pinakothek, Munich
25. Édouard Manet.....154  
*Un Bar aux Folies-Bergère*  
1882  
Huile sur bois  
96 x 130 cm  
The Courtauld Gallery, Londres
26. Jeff Wall.....155  
*Picture for Women*  
1979  
Épreuves Cibachromes transparents  
161,5 x 235,5 x 2,85 cm  
Centre Pompidou - Musée national d'art moderne - Centre de  
création industrielle, Paris
27. Édouard Manet.....155  
*Nana*  
1877  
Huile sur toile  
154 x 115 cm  
Kunsthalle, Hambourg
28. Pablo Picasso.....155  
*Nu au bouquet d'iris et au miroir*  
1934  
Huile sur toile  
162 x 130 cm  
Musée Picasso, Paris



29. Roy Lichtenstein.....156  
*Mirror #1*  
 1969  
 Huile et magna sur toile  
 152,4 x 123,2 cm  
 Eli and Edythe L. Broad Art Museum, Los Angeles
30. Roy Lichtenstein.....156  
*Mirror: 24" Diameter #14*  
 1970  
 Huile et magna sur toile  
 61 cm de diamètre  
 Collection Mitchell Lichtenstein
31. Roy Lichtenstein.....156  
*Mirror Six Panels #1*  
 1970  
 Huile et magna sur toile  
 243,8 x 274,3 cm  
 Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Vienne
32. Nicolas Baier.....157  
*Vanités*  
 2007-2008  
 Épreuves au jet d'encre, laminées sur acrylique  
 345 x 900 cm  
 Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa
33. Adad Hannah.....157  
*All is Vanity (Mirrorless Version)*  
 2009  
 Installation d'objets et matériaux divers avec vidéo à haute définition  
 11 minutes 46 secondes, installation aux dimensions variables  
 Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
34. Charles Allan Gilbert.....157  
*All is Vanity*  
 1892  
 Gravure à l'encre  
 45 x 39,9 cm  
 National Gallery of Art, Washington

35. André Kertész .....158  
*Distorsion n°82*  
 1933  
 Négatif noir et blanc, support verre, gélatino-bromure  
 9 x 12 cm (format phototype) – Image recadrée et notamment publiée dans :  
 André Kertész, *Distorsions*, Paris, Éditions du Chêne, 1976  
 Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris
36. André Kertész.....158  
*Distorsion n°147*  
 1933  
 Négatif noir et blanc, support verre, gélatino-bromure  
 9 x 12 cm (format phototype) – Image recadrée et publiée dans : André  
 Kertész, *Distorsions*, Paris, Éditions du Chêne, 1976  
 Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris
37. René Magritte.....159  
*La clef des champs*  
 1936  
 Huile sur toile  
 80 x 60 cm  
 Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
38. Gwenaël Bélanger.....159  
*Le faux mouvement*  
 2008  
 Impression numérique au jet d'encre (édition de 5)  
 Ensemble de 3 (101 x 269 cm chacune)  
 101 x 807 cm  
 Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal
39. Juan Gris.....160  
*Le Lavabo*  
 1912  
 Huile sur toile avec papier collé et miroir  
 129,5 x 88,9 cm  
 Collection Vicomtesse de Noailles, Paris

40. Michelangelo Pistoletto.....160  
*Cameraman*  
 1962-2004  
 Sériegraphie sur acier inox poli  
 250 x 250 cm  
 Fondazione Pistoletto, Biella
41. Dan Graham.....161  
*Hedge Two-Way Mirror Walkabout*  
 2014  
 Miroirs sans tain, acier inoxydable, lierre  
 Dimensions inconnues  
 Metropolitan Museum of Art, New York
42. Daniel Buren.....161  
*Cabane rouge aux miroirs*  
 1996 et 2006  
 Bois, miroirs, peinture acrylique, vinyle auto-adhésif noir de 8,7 cm de large  
 400 x 400 x 400 cm (avant éclatement)  
 Musée de la Chartreuse, Douai
43. Robert Smithson.....162  
*Mirror Trail*  
 1969, Paterson Quarry, Paterson, New Jersey  
 Diapositives chromogènes (format 126)  
 4 images  
 The Estate of Robert Smithson
44. Robert Smithson.....162  
*Mirror Shore*  
 1969, Sanibel Island, Florida  
 Diapositives chromogènes (format 126)  
 4 images  
 The Estate of Robert Smithson
45. Yayoi Kusama.....163  
*Infinity Mirror Room - Filled with the Brilliance of Life*  
 2011  
 Bois, miroir, plastique, acrylique, ampoules LED, eau et aluminium  
 300 x 617,5 x 645,5 cm  
 Tate Modern Gallery, Londres

46. Yayoi Kusama.....163  
*Aftermath of Obliteration of Eternity*  
 2009  
 Bois, miroir, plastique, acrylique, ampoules LED, eau et aluminium  
 415 x 415 x 287,4 cm  
 Gagosian Gallery, New York
47. Figure ambiguë : coupe à champagne ou monokini ?.....164
48. Structures cérébrales.....164
49. Gwenaël Bélanger.....165  
*Poursuivre le hors-champ*  
 2008  
 Miroirs, moteurs, bois et aluminium (250 boîtiers de 30 x 30 x 10 cm chacun)  
 820 x 300 cm (dimensions variables selon la disposition des boîtiers)  
 Musée national des beaux-arts du Québec, Québec
50. Gwenaël Bélanger.....165  
*Poursuivre le hors-champ*  
 2008  
 Miroirs, moteurs, bois et aluminium (250 boîtiers de 30 x 30 x 10 cm chacun)  
 820 x 300 cm (dimensions variables selon la disposition des boîtiers)  
 Musée national des beaux-arts du Québec, Québec
51. Anish Kapoor.....166  
*Cloud Gate*  
 2004  
 Acier inoxydable  
 10 x 20 x 12,8 cm  
 Œuvre publique exposée au Millennium Park, Chicago
52. Anish Kapoor.....166  
*Cloud Gate*  
 2004  
 Acier inoxydable  
 10 x 20 x 12,8 cm  
 Œuvre publique exposée au Millennium Park, Chicago

## RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur l'usage du miroir réel dans l'art contemporain et en particulier dans les installations *Poursuivre le hors-champ* (2008) de Gwenaél Bélanger et *Cloud Gate* (2004) d'Anish Kapoor. Pour étudier ces œuvres récentes, nous avons dû retracer, dans le premier chapitre, l'histoire de la présence du miroir représenté dans l'art depuis Jan Van Eyck. Cette riche histoire nous amène ensuite à explorer les diverses fonctions et les effets du miroir dans l'art ancien, puis dans l'art contemporain. Nous avons particulièrement étudié, dans les deuxième et troisième chapitres, le rôle de modalisateur spatial, perceptuel et cognitif du miroir lorsque celui-ci est réellement présent, comme c'est le cas dans les œuvres de Bélanger et de Kapoor. Le dernier chapitre est entièrement consacré à l'analyse de deux œuvres contemporaines dont l'entièreté de la surface est spéculaire. De grand format et constituée de multiples miroirs en mouvement, l'œuvre de Bélanger exposée en galerie, nous a intéressée parce qu'elle mise sur la constante modulation, voire déconstruction, du corps de celui qui se tient devant l'œuvre avec la mouvance et remise en question identitaire qui s'ensuit. L'œuvre monumentale de Kapoor située au centre-ville de Chicago, nous permet d'étudier le jeu spéculaire et les modulations de l'image du corps auxquels se livrent ceux qui s'y confrontent. Devant le mur de miroirs de Bélanger et en présence de l'œuvre de Kapoor, qui invite à circuler autour et sous la sculpture, ils sont nombreux, voire légion, à accepter de jouer sans fin à se « reconnaître-ne plus se reconnaître » dans l'image spéculaire, et à vivre un processus sans doute amusant mais surtout profondément troublant puisqu'il fait émerger rien de moins que les *moi inconnus* de celui qui expérimente ces œuvres.

Du point de vue théorique, notre réflexion sur le miroir dans l'art contemporain s'appuie sur les acquis et hypothèses des neurosciences, de la psychologie cognitive, de la sémiotique visuelle et de la philosophie, des disciplines qui ont réfléchi et analysé divers aspects de la spécularité. Pour l'artiste, le miroir constitue une stratégie indicielle et spatiale intéressante par laquelle il peut manifester et discuter de sa propre présence au monde et de la mouvance identitaire qui nous habite tous. Pour le spectateur, ces œuvres proposent une expérience lors de laquelle il expérimentera divers problèmes spatiaux, perceptuels et cognitifs qu'il ne pourra s'empêcher de vouloir résoudre. Le miroir vient troubler et modifier l'espace représenté et, puisqu'il fait corps avec ce qu'il reflète, il propose au spectateur de vivre un processus

complexe mais immédiat de déconstruction et de reconfiguration physique et identitaire inédite. Nous examinerons comment se déroule ce processus devant les œuvres comportant un réel miroir. En altérant l'espace immédiat, en interpellant le corps du spectateur et en lui faisant prendre conscience du passage du temps et des dissonances avec le réel environnant, celui-ci devra réinterpréter le monde qui l'entoure et la position qu'il y occupe.

**Mots clés :** miroir, image spéculaire, specularité, perception, cognition, mémoire, temporalité, Gwenaël Bélanger, Anish Kapoor.

## INTRODUCTION

Lié à la question de la représentation et ancré dans la culture occidentale, le miroir a constitué et constitue encore un objet fascinant pour les artistes de toutes disciplines, mais aussi pour les théoriciens appartenant à des horizons discursifs très diversifiés (l'histoire de l'art, la philosophie, la psychanalyse, l'anthropologie, etc.). Le miroir est donc très présent aussi bien dans l'art ancien que contemporain. L'étude que nous proposons ici porte plus spécifiquement sur l'expérience perceptuelle, cognitive et identitaire vécue lors de la réception des œuvres contemporaines comportant de réels miroirs. Notre réflexion cherche à dégager, questionner et faire signifier ces différentes modalités et leurs effets afin de mieux comprendre la manière dont le spectateur se voit sollicité, voire transformé, par l'expérience esthétique spéculaire.

Une abondante littérature démontre l'importance de la présence du miroir dans la pratique des artistes depuis la Renaissance. Le thème du miroir a été traité sous divers angles par plusieurs historiens de l'art, notamment Daniel Arasse, Pascal Bonafoux, Véronique Mauron, Agnès Minazzoli, Soko Phay-Vakalis, Victor I. Stoichita et Michel Thévoz, dont les propositions théoriques, fort éclairantes, servent ici d'appui à notre réflexion. Toutefois, personne ne semble avoir centré son étude sur les enjeux perceptuels et cognitifs du miroir réel dans les arts visuels. Il apparaissait donc pertinent d'entreprendre une étude approfondie de ces enjeux dans un corpus contemporain.

Afin de mettre en évidence ces enjeux perceptuels et cognitifs, nous avons déterminé un corpus précis, soit les œuvres *Poursuivre le hors-champ* (2008) de Gwenaél Bélanger et *Cloud Gate* (2004) d'Anish Kapoor. Ce choix repose essentiellement sur

l'opposition de leurs composantes formelles et spéculaires ainsi que sur la diversification de leurs modalités de présentation et de réception : alors que *Poursuivre le hors-champ* est une installation murale qui se compose de 250 miroirs plans en mouvement, *Cloud Gate* est une gigantesque installation sculpturale spéculaire toute en rondeur et fixe; tandis que la première est présentée en institution artistique, la seconde est exposée dans un espace extérieur public. L'œuvre de Bélanger présente une image spéculaire animée et morcelée par les mouvements continuels, asynchrones et irréguliers des nombreux miroirs plans de manière à créer un désordre spéculaire qui produit l'éclatement de la perspective; à moduler, voire déconstruire, le lieu et le corps – et l'identité – du spectateur; et à manifester une temporalité multiple. L'œuvre de Kapoor, dont la forme ressemble à un haricot géant, propose des effets spéculaires inattendus, tourbillonnants et chaotiques, par la distorsion du paysage urbain environnant, troublant les rapports de dimensions et de distances et perturbant le repérage spatial de même que la localisation du corps dans l'espace de l'œuvre. La monumentalité, la forme singulière et le miroir déformant invitent à circuler autour de la sculpture et sous celle-ci pour une exploration plus riche de ses effets spéculaires. Réunir ces deux œuvres dans un même corpus permet d'étudier des effets de miroir essentiellement différents. Sans compter que ces deux installations proposent des expériences de perception et de cognition fort dissemblables.

L'objectif de la recherche est de démontrer que le miroir agit, dans ces œuvres, comme modalisateur perceptuel, spatial et déterminera l'expérience esthétique du spectateur. Le terme « modalisateur » est ici utilisé pour sa signification linguistique. Nous croyons que la surface spéculaire propre au miroir est un moyen d'expression qui manifeste la présence de l'artiste et son regard subjectif sur le monde qui l'entoure de même qu'un moyen d'action sur la perception du spectateur. C'est-à-



dire que le miroir, en produisant des effets spéculaires et sémantiques inédits, exprime la subjectivité de l'énonciateur et cherche à modaliser la perception du récepteur, à l'orienter et à la transformer, en le plaçant devant des difficultés perceptuelles à résoudre, amenant celui-ci à se soustraire à la mécanisation de ses perceptions. Nous analyserons comment le miroir de ces installations modalise la perception de l'espace, du corps et du temps, notamment en générant des dissonances entre le réel et son image spéculaire. Dissonances qui éprouvent l'observateur et l'entraînent à douter de ce que ses sens enregistrent et du monde qui l'entoure. En altérant sa perception spatiale et son image corporelle, en lui faisant prendre conscience du passage du temps, le miroir de ces œuvres de Bélanger et de Kapoor conduit le récepteur à émettre des hypothèses et des faisceaux de significations et d'interprétations. Nous verrons que, par le recours au miroir réel, ces artistes s'inscrivent dans une tradition bien ancrée dans l'histoire des arts visuels, mais qu'ils la renouvellent par une utilisation singulière qui peut provoquer chez le récepteur une réévaluation de ses connaissances et expériences spéculaires passées. Enfin, nous établirons comment ces installations modalisent l'expérience esthétique du spectateur d'une manière différente que ne le font les pratiques artistiques antérieures, en l'invitant à interagir avec l'œuvre de façon plus active par des déplacements et des changements de posture. Ici, l'image spéculaire l'incite à prendre le temps d'observer son environnement immédiat tout en prenant conscience de son corps dans l'espace et d'un autre rapport de soi à soi qui s'instaure.

La première partie du mémoire s'attardera aux perspectives théoriques et historiques ainsi qu'aux diverses fonctions et problématiques du miroir dans les arts visuels. Nous examinerons la question du miroir et de la *mimesis*, et notamment dans l'œuvre de Jan Van Eyck où le miroir représenté modalise l'espace pictural et met en abyme l'espace du tableau. On sait à quel point ce peintre exerça une grande influence sur plusieurs artistes, notamment des XVII<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, qui à sa suite explorèrent et

renouvelèrent les fonctions spatiale et autoréflexive du miroir. Le second chapitre analysera les principales fonctions et principaux effets du miroir dans les arts visuels qui, dès le XVII<sup>e</sup> siècle et plus particulièrement aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, s'éloigne de sa fonction purement mimétique et présente des écarts ou perturbations de la logique spéculaire. Cette étude des textes et discours sur le miroir permettra d'en mesurer la portée historique et théorique et viendra enrichir notre analyse des œuvres du corpus.

Le troisième chapitre sera consacré au cadre théorique qui servira à mener l'interprétation des œuvres du corpus dans le dernier chapitre. Puisque l'analyse cherchera à comprendre comment les installations spéculaires de Bélanger et de Kapoor sollicitent spatialement et perceptuellement le corps du spectateur, nous définirons, dans un premier temps, le fonctionnement des systèmes perceptuels ainsi que la manière dont nous conservons en mémoire les traces mnésiques de ce que nous percevons. Nous examinerons ce qu'il en est du processus de catégorisation du perçu et de quelle manière, par exemple devant une œuvre, nous mobilisons les souvenirs (traces mnésiques) d'autres œuvres vues antérieurement, pour faire du sens devant une nouvelle œuvre et éprouver ce que le neurobiologiste Jean-Pierre Changeux appelle le plaisir esthétique. Enfin, la temporalité étant une composante importante des œuvres du corpus du mémoire, nous analyserons la nature du temps vécu devant ou au cœur de ces œuvres. Cette étude des questions perceptuelle, mnésique, catégorielle et temporelle s'appuiera sur diverses hypothèses et travaux issus des neurosciences (Buser, Changeux, Croisile, Damasio), de la psychologie cognitive (Delorme, Treisman, Streri), de la sémiotique visuelle (Lupien, Paquin) et de la philosophie (Bergson, Debru, Gusdorf, Guyau, Hume, Husserl). Ce cadre théorique multidisciplinaire enrichira la compréhension des divers enjeux perceptuels et cognitifs de l'expérience esthétique spéculaire. Nous avons constaté que l'apport des neurosciences et de la psychologie cognitive sont essentielles pour comprendre les processus perceptuels et mnésiques et ce que nous vivons devant l'œuvre spéculaire.

De même, pour discuter de la temporalité propre aux œuvres de Bélanger et de Kapoor, nous regarderons du côté de la philosophie et en particulier les ouvrages des auteurs mentionnés plus haut. Enfin, nous ferons appel à la sémiotique et notamment aux ouvrages de Barthes, d'Eco, de Lupien et de Paquin pour analyser le rapport si singulier qui s'établit entre ces installations spéculaires et le spectateur.

## CHAPITRE I

### LE MIROIR ET LES ARTS VISUELS

Lié à la question de la représentation, le miroir est un thème récurrent dans les arts visuels occidentaux, de la Renaissance à l'art actuel. Afin de situer la portée de l'objet et du motif miroir, la première partie de ce chapitre traitera des considérations historiques et théoriques produites sur le miroir qui s'inscrivent dans les champs de la *mimesis* et de la sémiotique visuelle. La deuxième partie s'attardera au miroir chez Jan Van Eyck, première représentation du miroir qui a comme fonction de modaliser l'espace pictural et de mettre en abyme le tableau, et se penchera sur l'influence qu'exerça le modèle spéculaire eyckien sur plusieurs peintres flamands du XV<sup>e</sup> siècle et du début du XVI<sup>e</sup> et artistes occidentaux des XVII<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. La théorisation du miroir et l'étude du modèle eyckien, en plus de nous fournir des perspectives théoriques et historiques pour l'analyse de notre corpus, permettra de concevoir l'importance du miroir dans les arts visuels et de comprendre l'ancrage historique d'un thème artistique toujours d'actualité.

#### 1.1 Considérations théoriques

##### 1.1.1 *Mimesis* et miroir

Pour la théorie picturale de la Renaissance, la peinture est un art d'imitation. En fait, de la Renaissance à l'impressionnisme, le concept d'imitation domine la pratique et

l'histoire de la peinture. Leon Battista Alberti, par exemple, proposa de considérer le tableau comme une fenêtre ouverte sur le monde visible et Léonard de Vinci affirma que « la perspective n'est rien d'autre que la vision d'un lieu quelconque à travers un panneau de verre, d'une transparence parfaite, sur lequel on dessine les objets situés devant nous, derrière la vitre<sup>1</sup> ». L'artiste se doit alors de reproduire fidèlement la réalité et donc de connaître, de manière approfondie, les aspects de la nature puisque « la peinture la plus digne d'éloges est celle qui a le plus de ressemblance avec ce qu'elle imite<sup>2</sup> ». L'œuvre du peintre, dans sa structure, sa composition et son histoire, doit donc, en quelque sorte, représenter le réel à la manière d'un miroir. Par contre, une distinction doit être faite d'emblée dans ce premier chapitre entre peinture illusionniste et miroir puisque la première imite la nature tandis que le second reflète et inverse la réalité, il n'imité pas<sup>3</sup>. En effet, contrairement au miroir qui ne fait qu'inverser mécaniquement l'apparence de l'objet auquel il est confronté, la peinture d'imitation est avant tout une création d'un artiste qui doit, en plus de concevoir une organisation spatiale, composer avec la matérialité propre de la peinture pour produire un effet de réel. D'ailleurs, Léonard de Vinci rejette la manière mécanique de reproduire en peinture au profit de la recherche de la connaissance : « le peintre qui travaille par routine et au jugé, sans s'expliquer les choses, est comme un miroir qui reforme en soi tout ce qu'il trouve devant lui, sans en prendre connaissance<sup>4</sup> ».

---

<sup>1</sup> Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, n° 83; cité dans E. H. Gombrich, *L'art et l'illusion*, Paris, Gallimard, 2002 [1960], p. 253.

<sup>2</sup> Léonard de Vinci, *Les carnets de Léonard de Vinci*, Classement et notes par Edward MacCurdy, Trad. par Louise Servicen, Préf. de Paul Valéry, Paris, Gallimard, 1987, vol. 2, p. 103.

<sup>3</sup> Distinction notamment abordée par D. Arasse et S. Phay-Vakalis respectivement dans : Daniel Arasse, « Les miroirs de la peinture », *L'imitation. Aliénation ou source de liberté?*, Paris, La documentation française, 1985, p. 64; et Soko Phay-Vakalis, *Le miroir dans l'art. De Manet à Richter*, Paris, Harmattan, 2001, p. 33.

<sup>4</sup> Léonard de Vinci, *op. cit.*, p. 76.

Par conséquent, le peintre ne doit pas se contenter de copier mécaniquement la nature tel un miroir, mais chercher à l'imiter, à créer à l'exemple de celle-ci, en adoptant une attitude critique et réflexive. Il doit l'étudier, l'examiner, l'analyser afin d'aller au-delà des apparences. Ainsi, le travail du peintre, consistant non seulement à peindre l'objet représenté avec fidélité pour créer l'illusion picturale, mais aussi à rechercher la connaissance et à ne retenir de la nature que « ce qui est le plus beau et le plus digne<sup>5</sup> » – pour reprendre les termes d'Alberti –, s'éloigne de la simple copie mécanique du miroir. En fait, percevoir, saisir et exprimer la beauté serait, selon Alberti, une tâche difficile puisque les mérites de la beauté sont rares et ne sont pas réunis en un seul endroit<sup>6</sup>. Pour la pensée renaissante, donc, la peinture est un art d'imitation et nous verrons à quel point le miroir devient à cette époque un formidable outil de mesure de la dimension perspectiviste et mimétique de l'œuvre.

Le miroir fut d'abord utilisé en tant qu'« instrument de vérité<sup>7</sup> », en 1415, par Filippo Brunelleschi lorsqu'il fit la première démonstration de ce qu'était la perspective à l'aide d'un dispositif optique comportant un miroir. Il s'agit, en fait, d'une double démonstration à partir de deux panneaux, aujourd'hui perdus, donnant à voir le baptistère de San Giovanni et le Palazzo Vecchio de Florence<sup>8</sup>. Puisque le principe est sensiblement le même pour les deux panneaux, attardons-nous seulement au premier de ceux-ci (fig. 1 et 2).

---

<sup>5</sup> Leon Battista Alberti, *De la peinture*, Préf. de et Trad. par Jean Louis Schefer, Paris, Macula, 1992 [1435], p. 221.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>7</sup> Expression utilisée par Daniel Arasse dans : *op. cit.*, p. 68.

<sup>8</sup> Cette démonstration fut décrite par Manetti dans *La Vita di Ser Filippo Brunelleschi*, biographie écrite vers 1485. Sur ce dispositif de Brunelleschi, lire : Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987, p. 65-154.

Brunelleschi a représenté, en perspective et avec précision, le baptistère de San Giovanni sur un panneau percé en son centre et, pour la portion du ciel, il a recouvert le bois d'argent bruni afin que celui-ci s'y réfléchisse. Le dispositif consistait à se positionner précisément à l'emplacement où l'image peinte et l'édifice peuvent se confondre et à tenir, d'une main, le revers du panneau devant son visage afin de regarder à travers le trou et, de l'autre, un miroir plan vis-à-vis de l'ouverture pour que le baptistère représenté s'y reflète. Le reflet de la représentation du baptistère coïncide alors avec la vision directe de l'édifice et semble se confondre avec la réalité. Ce dispositif permet ainsi d'observer alternativement le baptistère réel et le baptistère représenté à partir d'une même position en ne déplaçant que le miroir. En revanche, la vue directe de l'image peinte sur le panneau est impossible dans ce procédé. Par ailleurs, pour que la représentation du baptistère apparaisse à *l'endroit* dans le miroir, l'image a dû être peinte à *l'envers*. En effet, puisque le miroir inverse le réel et que le dispositif visait à rendre fidèlement le bâtiment, l'image devait être peinte en symétrie inverse pour que le reflet offre une image à *l'endroit* de l'édifice. Hubert Damisch, philosophe spécialisé en esthétique et histoire de l'art, dans *L'Origine de la perspective*, explique qu'essentiellement cette démonstration cherchait à illustrer qu'une représentation respectant la perspective doit se construire à partir d'un point de vue unique s'opposant au point de fuite du tableau :

Ce que l'expérience [...] visait à mettre au jour, par une façon de retour réflexif du dispositif sur lui-même, n'était rien de moins que le présumé dont elle empruntait son ressort : savoir, qu'une peinture construite en perspective (*construite*, et non pas seulement peinte au jugé) demande à être vue depuis un certain lieu, par principe unique, astreint qu'il est à un système de coordonnées cartésiennes rectangulaires portées sur trois axes dont deux [hauteur et largeur] s'inscrivent dans le plan du tableau tandis que le troisième [distance entre l'œil du spectateur et le plan du tableau] lui est perpendiculaire. [...] Ce que démontre en effet l'expérience de Brunelleschi, c'est que le point que nous nommons aujourd'hui "point de vue", ce point se trouve coïncider, projectivement

parlant, avec le point dit “de fuite” : l’un et l’autre ont leur lieu commun au point d’intersection entre la perpendiculaire conduite de l’œil jusqu’au tableau et le plan où celui-ci s’inscrit<sup>9</sup>.

Ce dispositif, construit en fonction d’un point de vue unique opposé au point de fuite, accorde donc une place centrale au spectateur dans la représentation de l’espace et use du miroir comme d’un instrument pour démontrer expérimentalement la « vérité » atteinte par la construction en perspective. Suite à cette démonstration pratique de Brunelleschi, le miroir bénéficiera d’une importance considérable dans la représentation picturale occidentale. Plusieurs textes théoriques souligneront le caractère véridique du miroir et le lieront à l’image de la peinture qui, à la Renaissance, a pour ambition d’imiter le réel. Parmi ces textes, examinons ce rapport qu’entretient le miroir avec la peinture d’imitation chez Alberti, Filarète et Léonard de Vinci.

Alberti, dans son traité *De la peinture*, publié en 1435, envisage le miroir comme un instrument de vérification à l’égard de la peinture d’imitation. Il suggère à l’artiste d’utiliser cet objet pour juger de la vérité de l’œuvre peinte :

Pour le savoir, le miroir sera un très bon juge. Je ne sais pourquoi les choses peintes exemptes de défaut sont gracieuses dans le miroir. Mais il est remarquable que toute erreur de peinture est accusée dans le miroir. Ce qui est emprunté à la nature doit donc être corrigé par le jugement du miroir<sup>10</sup>.

Le miroir a ainsi valeur d’amélioration, de perfectionnement vis-à-vis de la peinture illusionniste. Étant régi par les lois de la perspective, il devient alors un vérificateur de l’exactitude de l’imitation de la nature. Par contre, malgré cette opération mécanique de vérification, Alberti accorde au miroir le pouvoir *remarquable*, et

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 116-117.

<sup>10</sup> Leon Battista Alberti, *op. cit.*, p. 195.



inexplicable, de relever toute erreur et de saisir la *grâce* d'une peinture illusionniste parfaite<sup>11</sup>. En outre, l'auteur lie l'image spéculaire aux origines de la peinture lorsqu'il mentionne, dans un passage de son traité, que Narcisse serait l'inventeur de la peinture :

[...] j'ai l'habitude de dire à mes amis que l'inventeur de la peinture, selon la formule des poètes, a dû être ce Narcisse qui fut changé en fleur car, s'il est vrai que la peinture est la fleur de tous les arts, alors la fable de Narcisse convient parfaitement à la peinture. La peinture est-elle autre chose que l'art d'embrasser ainsi la surface d'une fontaine<sup>12</sup> ?

Alberti se sert ainsi du mythe de Narcisse pour illustrer le rôle d'analogon du réel de cet art, source de tous les arts graphiques, qu'est la peinture. À l'instar du miroir qui peut tout refléter du monde visible, la peinture a la faculté d'imiter la nature dans ses moindres détails. Daniel Arasse, dans son texte « Les miroirs de la peinture<sup>13</sup> », démontre que cette invention d'Alberti eut une portée considérable puisque cette idée, qui ne se retrouve chez aucun théoricien de l'Antiquité, rompt avec toute tradition et pose de manière implicite la question du rapport de la peinture à la vérité; car, dans *Les Métamorphoses*<sup>14</sup> d'Ovide par exemple, le mythe tragique de Narcisse se résume à l'histoire d'un jeune homme qui prend plaisir à se laisser tromper par un effet d'illusion produit par le caractère spéculaire de l'eau, ce qui causa sa propre perte. Dans l'histoire de Narcisse, l'image spéculaire est donc source d'un plaisir dangereux de par sa ressemblance trompeuse avec la réalité. Arasse écrit :

---

<sup>11</sup> Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 67.

<sup>12</sup> Leon Battista Alberti, *op. cit.*, p. 135.

<sup>13</sup> Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 63-88.

<sup>14</sup> Ovide, *Les métamorphoses. Illustrées par la peinture baroque*, Préf. de Roberto Mussapi et Trad. par Georges Lafaye, Paris, Diane de Selliers, 2003 [Nouv. éd. ill.], vol. I, livre III, p. 154-160.

À l'origine même de la théorie classique de la peinture, Alberti enregistre donc le caractère paradoxal du miroir dans son rapport à la peinture et la tension extrême qui se fait jour entre ses diverses valeurs : "redresseur de torts", instrument de vérification objective, le miroir est aussi le modèle mythique du plaisir premier que donne la peinture, plaisir d'illusion qui est à la fois le propre du miroir (attribut alors de la Vanité) et le plus ancien reproche porté contre les séductions trompeuses de la peinture<sup>15</sup>.

Le miroir est ainsi donc, pour Alberti, un instrument de vérification pour la peinture d'imitation, mais aussi un objet produisant une illusion et un plaisir dangereux et ambigu de par sa forte ressemblance avec le réel puisqu'il fait de Narcisse le premier peintre.

Filarète, dans son *Traité d'architecture*, publié entre 1460 et 1464, concède plutôt au miroir une valeur démonstrative. En fait, il recommande l'utilisation du miroir pour mieux voir et comprendre la convergence des poutres vers un même point :

Selon que les poutres seront plus proches de toi, elles te paraîtront plus égales; et d'autant plus éloignées seront-elles, qu'elles te sembleront se rapprocher les unes des autres, jusqu'à paraître n'en plus faire qu'une. Et si tu veux mieux les observer, prends un miroir et regarde en lui. Tu verras clairement qu'il en va ainsi. Celles qui seront au droit de l'œil te paraîtront équidistantes<sup>16</sup>.

Il propose également l'emploi du miroir pour imiter plus facilement l'objet à reproduire :

Si tu veux représenter toutes ses choses selon une [...] voie [...] plus aisée, tu prendras un miroir et le tiendras face à la chose que tu veux faire. Regardant dans le miroir, tu verras les contours des choses plus facilement, et ainsi pour les choses qui seront les plus proches de toi,

---

<sup>15</sup> Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 68.

<sup>16</sup> Filarète, *Trattato di architettura* ; cité dans Hubert Damisch, *op. cit.*, p. 70.

tandis que celles qui seront plus éloignées te paraîtront diminuer d'autant<sup>17</sup>.

Il ajoute que : « Si tu disposes de deux miroirs qui se feront face, il te sera plus facile de représenter ce que tu veux<sup>18</sup> ». Le miroir devient ainsi un instrument d'imitation de la nature et un guide de la perspective. Filarète propose donc d'observer et d'imiter le réel par l'entremise du miroir pour s'approcher davantage, et plus aisément, de la vérité de la nature.

Tel Alberti, mais dans une approche quelque peu différente, Léonard de Vinci conseille au peintre d'employer le miroir pour vérifier l'exactitude de sa peinture. Il estime que la considération de l'œuvre par l'entremise du miroir favorise un regard plus distancié et donc, plus objectif : « [...] je dis qu'en peignant tu dois tenir un miroir plat et souvent y regarder ton œuvre; tu la verras alors inversée et elle te semblera de la main d'un autre maître; ainsi, tu pourras mieux juger ses fautes que de toute autre façon<sup>19</sup> ». Léonard suggère également de confronter au miroir le modèle à représenter pour comparer le reflet du modèle à la peinture afin de s'assurer de leur ressemblance et d'y déceler les erreurs possibles :

Pour voir si ta peinture est dans l'ensemble conforme à la chose que tu représentes, prends un miroir et fais s'y refléter le modèle, et compare ce reflet avec ta peinture, et examine bien, sur toute la surface, si les deux images de l'objet se ressemblent... Et, voyant que le miroir peut, par lignes et ombres et lumières, créer l'illusion du relief, toi, qui as parmi tes couleurs des ombres et des lumières plus puissantes que celles du miroir,

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>19</sup> Léonard de Vinci, *op. cit.*, p. 260.

si tu sais les combiner comme il faut, ton œuvre apparaîtra sans doute elle aussi semblable à la réalité vue dans un grand miroir<sup>20</sup>.

Il s'agit alors, pour le peintre, de chercher à imiter avec exactitude l'objet représenté, tel le reflet d'un miroir, et d'utiliser cet instrument spéculaire pour atteindre cette ressemblance parfaite recherchée. Comme chez Filarète, le miroir a donc, chez Léonard, une valeur démonstrative puisqu'il montre l'illusion du relief. Ainsi, Léonard considère le miroir comme un instrument d'imitation de la nature et comme un outil de vérification, de perfectionnement quant à l'exactitude de cette imitation.

Nous avons pu constater que l'image spéculaire occupe une place essentielle dans la théorie renaissante de la peinture où le tableau se veut une représentation fidèle du réel. Instrument de vérité chez Brunelleschi, outil de vérification et producteur d'illusions chez Alberti, instrument d'imitation et guide de la perspective chez Filarète et instrument de vérification et d'imitation chez Léonard, le miroir est un objet à partir duquel on produira des discours théoriques sur la peinture d'imitation de la Renaissance et un outil pratique, voire indispensable, pour le peintre qui cherche à rendre fidèlement le réel<sup>21</sup>. Utilisé, donc, par l'artiste dans la construction d'une peinture respectant la perspective, le miroir est ainsi, depuis la Renaissance, une métaphore de la représentation picturale européenne qui se donne comme le miroir de la réalité.

---

<sup>20</sup> Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, textes traduits et commentés par André Chastel, Paris, Calmann-Lévy, 2003 [Nouv. éd. rev., corr. et aug. par Christiane Lorgues], p. 99.

<sup>21</sup> La présence du miroir circulaire convexe dans l'atelier du peintre est d'ailleurs bien documentée par les représentations du XV<sup>e</sup> siècle et du début du XVI<sup>e</sup> comme l'atteste, par exemple, le thème de Saint Luc peignant la Vierge (représenté par Colyn de Coter, Derik Baegert, Master of the Holy Blood et Follower of Quinten Massys, entre 1500 et 1520) : Heinrich Schwarz, « The Mirror of the Artist and the Mirror of the Devout », *Studies in the History of Art Dedicated to William E. Suida on his Eightieth Birthday*, Londres, Phaidon, 1959, p. 93-100.

### 1.1.2 Le miroir comme métaphore du tableau

Métaphore de la peinture européenne renaissante qui se donne comme le reflet du réel, le miroir est également métaphore du tableau lorsque représenté sur la toile. En effet, le miroir, comme la fenêtre et le tableau dans le tableau, est considéré, à partir du XV<sup>e</sup> siècle, comme une métaphore de la peinture, car il crée un espace de la représentation distinct et indépendant dans le champ de la représentation globale de l'œuvre<sup>22</sup>. Contrairement à la fenêtre et à la porte, qui sont des ouvertures sur une autre scène, le miroir, comme le tableau, est un support où s'inscrit une image. Le reflet spéculaire qui, parfois, joue un rôle primordial dans la composition du tableau, permet, par exemple, de prolonger l'espace de la représentation en dévoilant un hors-champ ou encore de réitérer, sous un angle différent, une portion de la scène peinte, ramenant le regard à l'intérieur de celle-ci. Le miroir peint est ainsi un moyen d'exprimer la complexité de l'agencement de l'œuvre et d'en amplifier le caractère singulier. Effectivement, en relation avec l'espace qui l'environne, l'image spéculaire, au sein d'une représentation, pointe vers l'organisation spatiale de l'œuvre et souligne, par le fait même, la singularité de la composition du tableau. Le miroir interroge les modalités propres à l'œuvre : la construction d'un espace, le choix d'un point de vue, la répartition des ombres et lumières, l'emplacement même du miroir qui offre un nouveau point de vue. Il explore également les limites de la représentation, questionnant la spatialité même du tableau et celle qui se trouve *hors* du tableau : ce que l'image inclut et exclut, ce qui est visible et ce qui est invisible dans celle-ci. Le miroir attire donc l'attention sur la conception de l'œuvre et

---

<sup>22</sup> Sur la notion du tableau dans le tableau, lire : André Chastel, « Le tableau dans le tableau », *Le tableau dans le tableau. La figure dans l'encadrement de la porte chez Velázquez*, Paris, Flammarion, 2012 [1978], p. 9-65; et Pierre Georgel et Anne-Marie Lecoq (rédacteurs), *La peinture dans la peinture*, [Réédition du Catalogue d'exposition du Musée des beaux-arts de Dijon], Paris, Adam Biro, 1987, 285 p.

accentue de la sorte le fait que l'image est une construction du peintre, prenant la peinture et sa fonction de représentation comme objet de réflexion. Autrement dit, le peintre indique, selon l'expression d'André Chastel, le « scénario de production<sup>23</sup> » du tableau.

Par ailleurs, Daniel Arasse observe que, pour que l'espace spéculaire représenté dans une œuvre soit reconnu comme tel, il doit avoir un effet de réalité distinct de l'espace réel de la scène. Cet effet se traduirait, d'après l'auteur, par une déformation de l'objet réel qui « provient en premier lieu de la différence d'angle de vue qui organise l'objet reflété par rapport à l'objet représenté directement; [et qui] se marque en général par une moins grande précision de la configuration donnée à la représentation<sup>24</sup> ». Cette même observation a été faite à l'égard du tableau dans le tableau par Chastel qui précise qu'« en accentuant les caractères physiques du tableau, le peintre insiste moins sur les rapports de l'ouvrage-miniature représenté sur la toile avec la nature qu'avec le tableau même où il se trouve<sup>25</sup> ». Cette accentuation des propriétés du médium peinture renforce donc la relation entre l'espace spéculaire et l'espace de l'œuvre.

Le thème du miroir dans le tableau s'est d'abord épanoui au XV<sup>e</sup> siècle dans l'art flamand qui, ne procédant d'aucune théorie explicite sous forme de traités écrits comme ce fut le cas des Italiens, se développe par la pratique même de la peinture. L'image spéculaire, expliquant, complétant, ou enrichissant l'œuvre et permettant de

---

<sup>23</sup> André Chastel, *op. cit.*, p. 12 : « On pourrait se demander s'il n'y a pas - pour toutes les créations de l'art humain - une tendance invincible à produire dans certaines conditions, au sein même de chaque art, une maquette réduite de sa structure ou un scénario de production. Toutes proportions gardées, ce serait là comme l'équivalent du *cogito* du philosophe dans la conscience de l'artiste, le *tingo ergo sum* de celui-ci, formulé dans les termes concrets qui conviennent ».

<sup>24</sup> Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 74.

<sup>25</sup> André Chastel, *op. cit.*, p. 32.

dévoiler des éléments hors champ et de relier ceux qui sont représentés dans le tableau, est utilisée pour accentuer la tridimensionnalité de la représentation<sup>26</sup>. Le miroir peint des flamands et les doctrines italiennes liant la peinture d'imitation à l'image spéculaire, qui se développent en parallèle, expriment donc, respectivement de manière empirique et théorique, les propriétés du tableau<sup>27</sup>. Ce n'est qu'à partir du XVI<sup>e</sup> siècle que les artistes italiens, particulièrement ceux du Nord de l'Italie, intègrent le miroir dans leurs toiles pour ses fonctions spatiale et autoréflexive. Auparavant, il n'est que très peu représenté et seulement pour sa valeur symbolique<sup>28</sup>. Au XVII<sup>e</sup> siècle, la thématique du miroir dans le tableau connaît son apogée. À l'aide de ce motif, qui est notamment mis en scène dans les peintures d'intérieur et les natures mortes, les peintres engendrent une réflexion sur la représentation en général, témoignent de leur style propre et créent de nouvelles subtilités dans l'expression<sup>29</sup>. C'est d'ailleurs à partir de cette époque que l'image spéculaire présente, dans certaines peintures, une ambiguïté ou un écart vis-à-vis du référent, signalant ainsi, de manière discrète, la présence du peintre dans son œuvre. En revanche, il n'y a que très peu de représentations de miroirs dans la peinture du XVIII<sup>e</sup> siècle « où le tableau d'histoire et le paysage excluent un motif destiné aux scènes d'intérieur, et où, d'ailleurs, les esprits ne sont pas disposés aux jeux de la réduplication et des symboles<sup>30</sup> ». Toutefois, au XIX<sup>e</sup> siècle, suite à l'invention de la photographie qui

<sup>26</sup> Jan Bialostocki « Man and Mirror in Painting: Reality and Transience », *The Message of Images in the History of Art*, Vienne, IRSA, 1988, p. 96 et 99.

<sup>27</sup> André Chastel, *op. cit.*, p. 16-17.

<sup>28</sup> Sur cette question des miroirs flamand et italien, lire : André Chastel, « Nature et splendeur », *Le mythe de la Renaissance 1420-1520*, Genève, Skira, 1969, p. 117-132; et Jan Bialostocki *op. cit.*, p. 93-107.

<sup>29</sup> Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, p. 202-215; et André Chastel, « Le tableau dans le tableau », *op. cit.*, p. 13-14.

<sup>30</sup> André Chastel, *ibid.*, p. 52.

semble rendre parfaitement le réel, la subjectivité du peintre s'affiche de plus en plus dans son œuvre et le motif du miroir surgit à nouveau et avec force, proposant souvent un décalage manifeste entre le référent et son image spéculaire. L'exploration du miroir se poursuit dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle qui est notamment, mais non exclusivement, caractérisé par l'autoréférentialité. La réflexion de l'art sur lui-même n'est certes pas une nouveauté, mais s'exprime, dans cette période, plus radicalement que par le passé<sup>31</sup>. L'image spéculaire est souvent subversive, s'éloignant de la tradition picturale qui se veut comme un miroir de la réalité. Contrairement à la peinture du XV<sup>e</sup> siècle qui cherchait à célébrer à la fois la nature et l'art par l'entremise du miroir<sup>32</sup>, ce motif, au XX<sup>e</sup> siècle, désacralise fréquemment la peinture et la nature en soulignant, par exemple, la spécificité du tableau en tant que surface peinte délimitée ouvrant sur l'ailleurs, sur un espace autre, fictionnel.

### 1.1.3 Miroir : image et signe

Le rapport entre le tableau et l'image spéculaire est un problème central dans la représentation picturale occidentale. D'abord utilisé, depuis Brunelleschi et Alberti, comme point de départ pour bâtir des théories sur la *mimesis* et comme outil pratique pour représenter fidèlement le réel, le miroir sera, au XVII<sup>e</sup> siècle, investi de connotations supplémentaires et deviendra ainsi un instrument sémiotique<sup>33</sup>. Fonctionnant à la fois comme image et comme signe, le reflet spéculaire a non seulement trait au champ de la *mimesis*, mais également à celui de la sémiotique.

---

<sup>31</sup> Pierre Georgel et Anne-Marie Lecoq, *op. cit.*, p. 257.

<sup>32</sup> André Chastel, « Le tableau dans le tableau », *op. cit.*, p. 61.

<sup>33</sup> Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p. 204.



En 1662, dans *La Logique ou L'art de penser*, Antoine Arnauld et Pierre Nicole décrivent le signe en ces termes : « Quand on regarde un certain objet que comme en représentant un autre, l'idée qu'on en a est une idée de signe et ce premier objet s'appelle signe. C'est ainsi qu'on regarde d'ordinaire les cartes et les tableaux<sup>34</sup> ». Et au sujet du reflet spéculaire, ces deux auteurs ajoutent : « Une image qui [paraît] dans un miroir est un signe naturel de celui qu'elle représente<sup>35</sup> ». Ces auteurs considèrent donc l'image du miroir comme un *signe naturel* du référent, car elle le représente en le reflétant. Par ailleurs, selon Arnauld et Nicole, il existe, entre le signe naturel et son référent, un rapport visible de signification :

[...] le rapport visible qu'il y a entre [les signes naturels] et les choses marque clairement que quand on affirme du signe la chose signifiée, on veut dire non que ce signe soit réellement cette chose, mais qu'il l'est en signification et en figure. Et ainsi l'on dira sans préparation et sans façon d'un portrait de César, que c'est César; et d'une carte de l'Italie, que c'est l'Italie<sup>36</sup>.

De même, l'on dira devant le miroir que c'est moi ou c'est lui ou que c'est ceci ou c'est cela. La pensée fait donc le lien entre la chose et sa représentation. D'ailleurs, à l'égard de ces trois modalités de la représentation – miroir, portrait, carte –, Louis Marin constate une décroissance de la ressemblance entre le signe et le signifié<sup>37</sup> : l'image dans le miroir (la plus ressemblante au modèle) est plus image que signe; la carte (la moins ressemblante au modèle) signe plus qu'image; et le portrait se situerait entre ces deux opposés. Ainsi, le miroir, la carte et le portrait fonctionnent, à

---

<sup>34</sup> Antoine Arnauld et Pierre Nicole, *La Logique ou L'art de penser*, Paris, Flammarion, 1978 [1662], p. 80.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>37</sup> Louis Marin, « Cartes et tableaux », *Études sémiologiques*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 162.

différents degrés, en tant qu'image et signe et s'inscrivent dans le champ de la sémiotique. Par contre, contrairement à la carte et au tableau où le signe se substitue au modèle, l'image spéculaire ne tient pas lieu du signifié, mais le représente en le réfléchissant. En fait, le miroir reflète, toujours dans le présent, le référent qui, lui, est la source de l'existence du reflet. L'image spéculaire nécessite donc la présence du modèle tandis que le portrait et la carte géographique, dans leur présence, impliquent et permettent l'absence du représenté. C'est alors la coprésence immédiate du référent et du miroir, donc du représenté et du représentant, qui fait la spécificité de l'image du miroir. Elle est ainsi à la fois un signe fort et un signe faible : fort par la présence immédiate du représenté, faible parce qu'elle est à peine un signe puisque, par définition, le signe doit se substituer à la chose<sup>38</sup>. D'ailleurs, Marin et Victor I. Stoichita<sup>39</sup> précisent que l'image spéculaire n'est pleinement signe que lorsque le reflet est perçu sans que le référent le soit. Par exemple, en peinture, le miroir représenté, qui fonctionne comme image et comme signe, accentue son caractère de *signe* lorsque le reflet dévoile une réalité extérieure au tableau. Ce type de miroir apparaît dès le XV<sup>e</sup> siècle et atteindra son apogée au XVII<sup>e</sup>, période pendant laquelle il y a un intérêt général pour la mise en scène du miroir dans la peinture<sup>40</sup>. La question de l'image spéculaire en tant que signe est donc un problème que développeront théoriquement Arnauld et Nicole dans leur ouvrage *La Logique ou L'art de penser*, mais qui s'inscrivait déjà, de manière empirique, dans la représentation picturale.

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>39</sup> Respectivement : Louis Marin, *ibid.*, p. 163 et Victor, I. Stoichita, *op. cit.*, p. 203.

<sup>40</sup> Victor, I. Stoichita, *ibid.*, p. 204.

#### 1.1.4 L'image spéculaire comme icône indicielle

Dans ses travaux sémiotiques, regroupés dans l'ouvrage *Écrits sur le signe*<sup>41</sup>, Charles S. Peirce propose une classification triadique des signes : le signe iconique (qui entretient un rapport d'analogie avec le référent), le signe indiciel (une relation de contiguïté ou de causalité) et le signe symbolique (une relation de convention). L'image spéculaire est une représentation ambiguë puisqu'elle établit une relation à la fois de ressemblance et de contiguïté avec le référent.

Une icône est un signe qui dénote son référent par ressemblance<sup>42</sup>. Un indice est un signe qui désigne son référent par le lien physique qui les unit (par exemple l'empreinte de pas ou la fumée du feu) et peut ou non lui ressembler. Le signe indiciel est causé par le référent, il dépend physiquement de celui-ci et son sens provient de ce rapport de contiguïté.

Un indice est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet. [...] Dans la mesure où l'indice est affecté par l'objet, il a nécessairement quelque qualité en commun avec l'objet, et c'est eu égard aux qualités qu'il peut avoir en commun avec l'objet, qu'il renvoie à cet objet<sup>43</sup>.

Le signe indiciel est donc un indicateur : il instaure une liaison, il pointe « la chose ou l'événement même qui se présente<sup>44</sup> » à proximité et établit, par conséquent, une oscillation entre ce qu'il montre et lui-même.

---

<sup>41</sup> Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, 262 p.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 41.

Un indice est un signe ou une représentation qui renvoie à son objet [...] que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part<sup>45</sup>.

L'image spéculaire est alors icône et indice : icône par sa forte ressemblance avec le référent, indice par sa connexion physique avec le modèle. D'ailleurs, l'historien de l'art Michel Thévoz, dans *Le miroir infidèle*, aborde le reflet du miroir en se référant aux catégories sémiotiques de Peirce et lui accorde un statut hybride d'« icône indicielle ». Il écrit :

Stricto sensu, le reflet spéculaire n'est pas une image ordinaire, c'est une effigie ambiguë, qui est en relation à la fois causale, c'est-à-dire physique, et analogique, c'est-à-dire représentative, avec son objet. Si l'on se réfère aux catégories sémiotiques de Peirce, on devra lui assigner un statut hybride, celui d'une "icône indicielle", iconique en ce qu'elle est plus ressemblante que toute image, mais indicielle puisqu'elle est physiquement déterminée comme trace matérielle d'un flux photonique<sup>46</sup>.

Le miroir, qui soulève inévitablement la question de la ressemblance et de la présence, particularités nécessaires au reflet, est donc indice et analogie, monstration et représentation. Effectivement, l'image spéculaire, qui n'existe qu'en présence de son référent, entretient un rapport de contiguïté physique avec le modèle et le représente de manière largement ressemblante. L'indice, en montrant son référent, souligne l'existence même de ce référent<sup>47</sup>. Le reflet, par sa valeur indicielle, atteste

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>46</sup> Michel Thévoz, *Le miroir infidèle*, Paris, Minuit, 1996, p. 25.

<sup>47</sup> À l'intérieur de la représentation, l'indice dirige l'attention vers un point précis, à la manière de l'*advocator* ou de l'*admonitor* des peintures renaissantes : Véronique Mauron, *Le signe incarné, ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris, Hazan, 2001, p. 22. Dans la langue, les signes indiciels ont lieu avec les pronoms et les adjectifs démonstratifs : Roman Jakobson nomme ces déictiques des « embrayeurs ». L'« embrayeur » est une catégorie linguistique dont la signification

donc de l'existence du modèle et de la production de la représentation, de son « avoir lieu<sup>48</sup> ». Enfin, « l'indice [...] possède [une] dimension réflexive : il ne se distancie pas de son référent, mais lui appartient dans un métissage complexe. L'indice montre la représentation, mais aussi il se montre lui-même et permet à la représentation de se manifester<sup>49</sup> ». Ainsi, le miroir est un indice qui signale un référent tout en se donnant lui-même comme icône à regarder : le reflet spéculaire indique et se présente au regard simultanément.

#### 1.1.5 La mise en abyme

Le miroir représenté en arts visuels est étroitement lié au concept de mise en abyme<sup>50</sup>. La mise en abyme est un aspect de la réflexion sur la représentation en art en ce sens qu'elle effectue un retour de l'œuvre sur elle-même en faisant ressortir l'intelligibilité et la structure formelle de celle-ci<sup>51</sup>. Ce concept d'autoréflexivité de l'œuvre s'illustre dans différents domaines : la littérature, le cinéma, la peinture, etc. La première référence à cette notion provient d'André Gide qui écrit, en 1893, dans son *Journal* :

---

« ne peut être définie en dehors d'une référence au message » et désigne directement le référent : Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 25.

<sup>48</sup> Giorgio Agamben, *Le Langage et la mort*, Paris, Christian Bourgois, 1991 [1982], p. 57.

<sup>49</sup> Véronique Mauron, *op. cit.*, p. 24.

<sup>50</sup> Abyme ou abîme : deux orthographes acceptées sans changement de sens : Paul Robert, Josette Rey-Debove et Alain Rey, « Abîme (II) », *Le Petit Robert*, Paris, Le Robert, 2016 [1967], p. 5. Nous conserverons l'orthographe « abyme » qui est celle utilisée par André Gide qui introduisit cette notion en critique littéraire.

<sup>51</sup> Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 16.

J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metsys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des *Ménines* de Vélasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans *Hamlet*, la scène de la comédie; et ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans *Wilhelm Meister*, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans *la Chute de la maison Usher*, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans la *Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second "en abyme"<sup>52</sup>.

Ainsi, pour expliquer le concept de mise en abyme, Gide sélectionne quelques œuvres picturales et littéraires pour ensuite les rejeter. Attardons-nous quelque peu aux exemples picturaux. La représentation du miroir convexe étant plutôt rare en peinture, on peut facilement identifier les œuvres que l'auteur invoque sans préciser de titres. Le *Diptyque de Martin Van Nieuwenhove* (1487) (fig. 3) de Memling représente, dans le volet de droite, le donateur en prière et, dans celui de gauche, une Vierge à l'enfant. Derrière la Madone, un miroir courbe, lié à la symbolique mariale, reflète, en contre-jour, le donateur de profil et la Vierge de dos dans un espace unifié. L'image spéculaire, qui redouble une portion des scènes peintes, a ainsi comme fonction de réunir les deux représentations du diptyque dans un même espace. Dans *Le Banquier et sa Femme* (1514) (fig. 4) de Quentin Metsys, le miroir bombé, disposé en oblique, dévoile un hors-champ : une fenêtre s'ouvrant sur un paysage urbain et, à l'avant de celle-ci, un lecteur paré d'un turban rouge qui, dit-on, serait un autoportrait du peintre. L'image spéculaire ouvre ainsi le champ visuel de la scène en ajoutant un autre point de vue et cela, sans modifier celui de la scène principale. Le

---

<sup>52</sup> André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1948, p. 41; cité dans *Ibid.*, p. 15.

miroir courbe permet donc de présenter dans un espace unifié des lieux séparés, abolissant ainsi les frontières entre l'extérieur et l'intérieur, entre le proche et le lointain, entre l'ici et l'ailleurs. Il rend possible l'introduction d'un nouveau point de vue, complétant de la sorte notre vision de la représentation. Contrairement aux exemples précédents où le reflet offre une vision globale et déformée par la convexité du miroir qui simule un raccourcissement perspectif, le miroir plan *des Ménines* (1656) (fig. 5) de Vélasquez renvoie une image partielle, mais proportionnelle et nette, plus fidèle au modèle qu'est le couple royal<sup>53</sup>. Précisons que ce motif peut également être interprété comme un tableau représentant le roi et la reine, mais nombreux sont les historiens de l'art qui, comme nous, l'interprètent comme étant un miroir, car il se distingue des autres tableaux accrochés sur le mur du fond de la pièce par son éclat singulier sans compter qu'une fine ligne blanche longe le pourtour du support comme s'il s'agissait du biseau d'un miroir<sup>54</sup>. Enfin, dans les trois œuvres, le miroir a comme fonction de révéler ce qui serait autrement invisible dans la représentation.

Gide, définissant la mise en abyme comme un procédé reproduisant précisément le sujet de l'œuvre, rejette donc ces peintures, car : le miroir n'y reflète que partiellement la scène principale sinon il divulgue un hors-champ; le reflet est subverti par la convexité du miroir ou par l'inversion du référent. Ces œuvres s'éloignent donc de la mise en abyme idéale selon Gide. À ce propos, dans son essai sur la mise en abyme, Lucien Dällenbach écrit : « Bien qu'il reste allusif, l'on comprendra dès lors que ce que Gide a en vue : ce qui le captive, ce n'est peut être que *l'image d'un écu accueillant, en son centre, une réplique miniaturisée de soi-*

<sup>53</sup> Nous aborderons plus en profondeur cette œuvre au point 1.2.2 Scénario de production du tableau par le miroir.

<sup>54</sup> Miroir notamment reconnu comme tel par M. Foucault : Michel Foucault, « Les suivantes », *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 22.

*même*<sup>55</sup> ». D'ailleurs, on sait qu'il s'est intéressé à l'art héraldique<sup>56</sup>, procédé qui est vraisemblablement à la base de sa réflexion sur la mise en abyme<sup>57</sup>. Dällenbach ajoute :

Bien que Gide écarte tout d'abord la métaphore spéculaire au profit de la figure héraldique, il en vient [dans sa pratique littéraire subséquente] à inverser ses préférences et à nous enjoindre, sinon de substituer purement et simplement la notion de réflexion spéculaire à celle de mise en abyme, du moins d'établir entre les deux termes une relation d'équivalence<sup>58</sup>.

« La charte de 1893 se trouve [ainsi] complétée et relativisée par la pratique subséquente de Gide<sup>59</sup> ».

Dällenbach, qui travaille principalement sur des textes littéraires, se sert alors de l'analogie de Gide et propose, dans un premier temps, la définition suivante : « est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient<sup>60</sup> » ; définition qu'il reformule dans les termes suivants : « est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire<sup>61</sup> ». Cette dernière sera réécrite par Mieke Bal, qui l'inscrira

---

<sup>55</sup> Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 17.

<sup>56</sup> En 1891, Gide démontre son intérêt pour l'art héraldique dans sa correspondance avec Paul Valéry : André Gide et Paul Valéry, *Correspondance 1890-1942*, Paris, Gallimard, 1955, p. 138 et 141.

<sup>57</sup> Dans son traité d'héraldique, A. de Foras définit un « Abîme » en ces termes : « C'est le cœur de l'écu. On dit qu'une figure est en abîme quand elle est avec d'autres figures au milieu de l'écu, mais sans toucher aucune autre figure » : A. de Foras, *Le Blason, dictionnaire et remarques*, Grenoble, 1883, p. 6. ; cité dans Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 17.

<sup>58</sup> Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 51. Sur ce point, lire les pages 41 à 51.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 52.



dans un cadre sémiotique, car elle confère à la mise en abyme un statut de signe : « est mise en abyme tout *signe* ayant pour *réfèrent* un aspect pertinent et continu du texte, du récit ou de l'histoire qu'il *signifie*, au moyen d'une ressemblance, une fois ou plusieurs fois<sup>62</sup> ». Bien que cette définition soit pensée en fonction du domaine littéraire, elle peut se transposer dans le domaine pictural : est mise en abyme tout *signe* ayant pour *réfèrent* un aspect pertinent et continu de la structure, de la composition ou de l'histoire de l'œuvre picturale qu'il *signifie*, au moyen d'une ressemblance, une fois ou plusieurs fois. Le réfèrent de la mise en abyme doit donc se rapporter à l'image entière, mais en représentant seulement qu'un aspect pertinent et continu de celle-ci qui influence de manière déterminante la signification globale de l'œuvre.

Par ailleurs, Bal confronte au concept de mise en abyme la notion d'icône de Peirce. On se rappellera que l'icône, pour la sémiotique peircienne, est un signe qui dénote son réfèrent par analogie<sup>63</sup>. Bal précise : « Tout comme l'image renvoyée par un miroir n'est pas identique à l'objet reflété, de même la mise en abyme ne peut que présenter une apparence, une ressemblance partielle. La même chose vaut évidemment pour l'icône<sup>64</sup> ». La mise en abyme et l'icône constituent donc des signes qui signifient par ressemblance fragmentaire. Par contre, la mise en abyme doit former un tout isolable, délimitée par une quelconque interruption et avoir pour réfèrent un aspect pertinent et continu de l'œuvre entière. Ainsi « toute mise en

---

<sup>62</sup> Mieke Bal, « Mise en abyme et iconicité », *Littérature*, n° 29, 1978, p. 123. De la définition de Dällenbach, Bal souligne les mots qu'elle juge ambigus ou métaphoriques auxquels elle proposera des termes qu'elle considère plus clairs : « est mise en abyme tout *miroir* interne réfléchissant l'*ensemble* du récit par *réduplication* simple, répétée ou spéculaire ».

<sup>63</sup> Charles S. Peirce, *op. cit.*, p. 140.

<sup>64</sup> Mieke Bal, *op. cit.*, p. 123, note 12.

abyrne est une icône [...], mais [...] toute icône n'est pas mise en abyrne<sup>65</sup> ». Cette interprétation extensive de la mise en abyrne réintègre alors les exemples picturaux précédemment abordés qui, par l'intermédiaire du miroir, proposent un jeu optique permettant de révéler ce qui serait autrement exclu de notre champ de vision.

## 1.2 L'effet Van Eyck

Dans son *Journal*, André Gide mentionne les œuvres de Memling, de Metsys et de Vélasquez comme exemples picturaux de la mise en abyrne. Toutefois, Jan Van Eyck semble être le premier peintre à avoir créé une mise en abyrne picturale par l'entremise du miroir. Dans *Le portrait des Arnolfini* (1434) (fig. 6), qui représente le mariage de Giovanni Arnolfini et Giovanna Cenami, le miroir convexe, positionné à l'arrière-plan du tableau, montre l'envers de la scène et rend ainsi possible deux visions opposées de la dite scène : de face et de dos. En fait, le miroir peint, qui en raison de sa surface courbe présente un espace de représentation plus large que celui de la scène principale, offre une image miniaturisée de la pièce, des époux de dos et de ce qui se trouve devant eux, en deçà de la toile : les témoins du mariage. Le miroir redouble donc l'espace du tableau et le prolonge jusqu'à refléter deux personnages hors champ qui assisteraient à l'événement représenté dont l'un est considéré par nombreux historiens de l'art comme Van Eyck lui-même<sup>66</sup>. Ces deux personnages hors champ se tiennent par ailleurs à l'endroit où l'artiste se positionna pour peindre la scène et occupent virtuellement la place du spectateur. Le reflet spéculaire est

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 128

<sup>66</sup> Cette identification de Van Eyck est périodiquement mise en doute. Sur ce, voir : Anne-Marie Lecoq, « Le passage de Jean Van Eyck ou les Arnolfini encore une fois », *Le Promeneur*, L, 1986, p. 15-18.

alors une image dans l'image qui a pour fonction de compléter l'espace tridimensionnel représenté en proposant un autre point de vue sur l'événement et en intégrant une réalité extérieure au tableau. En fait, l'emplacement du miroir concorde avec celui du point de fuite du tableau : le point de fuite devient alors un nouveau point de vue sur la scène. Ainsi, le regard, en s'enfonçant dans le tableau (vers le point de fuite), rencontre l'image spéculaire qui, dévoilant l'envers de la scène, le ramène vers le point d'observation (le point de vue initial) qui est à l'exact opposé du point de fuite. Autrement dit, « le gant spatial [s'est] brusquement retourné, projetant la conscience du spectateur, à l'inverse du parcours qu'il vient d'accomplir, au lieu réel des personnages au miroir<sup>67</sup> ». Le miroir rend alors possible un parcours visuel d'aller-retour où s'opère un déplacement de point de vue sur la scène peinte : le miroir crée ainsi un retournement de la représentation et modifie, par le fait même, notre perception du tableau.

Suite au double portrait des *Arnolfini*, certains peintres reproduiront un ou plusieurs effets du miroir de Van Eyck. Ces artifices se voient d'abord dans les tableaux d'artistes flamands du XV<sup>e</sup> siècle et du début du XVI<sup>e</sup>, particulièrement ceux du Maître de Flémalle (Robert Campin), de Petrus Christus, de Memling et de Metsys<sup>68</sup>. Ces imitations nombreuses dénotent l'importance de la représentation du miroir et de ses fonctions dans la peinture : c'est l'effet Van Eyck. Nous avons abordé précédemment le reflet spéculaire chez Memling et chez Metsys qui, respectivement, redouble et prolonge l'espace du tableau, deux rôles que joue le miroir dans l'œuvre de Van Eyck. Dans *Saint Éloi* (1449) (fig. 7) de Christus, un miroir courbe déposé

---

<sup>67</sup> Éric Vandecasteele, « L'autre et le semblable », dans Eric van Essche (dir.), *Spéculations spéculaires. Le reflet du miroir dans l'image contemporaine*, (Actes du colloque, Bruxelles, 24-26 avril 2008), Bruxelles, La Lettre Volée/Iselp, 2011, p. 46.

<sup>68</sup> Sur ce sujet, lire : Jan Bialostocki, *op. cit.*, p 93-100 qui aborde aussi quelques œuvres où le reflet survient dans une surface métallique réfléchissante.

sur le comptoir de la boutique d'orfèvre étend l'espace de représentation en réfléchissant l'extérieur : une rue bordée de maisons à pignon, deux personnages qui scrutent l'intérieur de la boutique et qui peuvent, par le miroir, voir ce qui se passe derrière eux et un faucon, oiseau possédant une vue perçante. L'image spéculaire, en reflétant une scène extérieure hors champ, propose alors un autre point de vue sans altérer celui de la scène principale et permet de faire entrer l'extérieur à l'intérieur. Dans *Le donateur Heinrich van Werl sous la protection de saint Jean-Baptiste* (1438) (fig. 8) du Maître de Flémalle, le miroir figurant dans le panneau de gauche du triptyque reprend essentiellement toutes les fonctions du reflet spéculaire de Van Eyck : il redouble l'espace de représentation en révélant l'envers de la scène – donc la pièce et saint Jean-Baptiste – miniaturisée et déformée par la convexité du miroir et prolonge l'espace du tableau et divulgue deux personnages qui seraient le peintre et son assistant<sup>69</sup>. Le miroir convexe offre donc un nouvel angle de vue sur la scène principale en doublant la vision de face d'une vision de dos et montre la position du peintre lors de la réalisation de ce tableau dans son atelier.

Ces images dans l'image des peintres flamands du XV<sup>e</sup> siècle et du début du XVI<sup>e</sup>, qui donnent à voir une miniature de la scène représentée sous un angle différent ou une miniature d'une autre scène, introduisant ainsi un nouvel angle de vue dans l'image, rendent possible des points de vue autrement inconciliables. Ces miroirs dans le tableau sondent les dimensions de l'espace et outrepassent les limites du plan. Ils deviennent un instrument de connaissance; ils explorent le visible tout en montrant les conditions de la perception. À cet égard, Agnès Minazzoli écrit :

La peinture est un moyen de connaissance dans la mesure où elle met en lumière des relations, des rapports de proportions, des différences de valeurs et des changements de points de vue, dans la mesure en somme où

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 94.

elle met les choses en perspective tout en étant capable d'indiquer par un élément de comparaison les limites propres à chaque angle de vue. Le miroir peut se définir comme le lieu privilégié d'une telle opération, parce qu'il implique précisément une comparaison entre plusieurs modes de vision à partir de laquelle se justifie chaque point de vue<sup>70</sup>.

Le miroir divulgue ce qui serait autrement exclu de la représentation, il offre un point de vue complémentaire qui se confronte à celui du tableau. Cette relation complétive expose alors davantage la scène représentée, mais montre aussi les limites de la représentation de chaque point de vue.

### 1.2.1 Peintre et peinture reflétés

Dans *Le portrait des Arnolfini* (1434), la présence de Van Eyck est doublement représentée : de manière figurative par son reflet dans le miroir (comme nous l'avons dit plus haut) et textuelle par la légende écrite au-dessus du miroir « *Johannes de Eyck fuit hic, 1434* » (« Jan Van Eyck était ici, 1434 »). Le peintre est ici principalement présent en tant que témoin du sacrement représenté. Toutefois, dans *La Madone du chanoine Van der Paele* (1436) (fig. 9), Van Eyck se reflète dans le bouclier de saint Georges tenant, semble-t-il, un pinceau dans sa main droite. Nombreux sont les historiens de l'art qui y voit la première représentation du peintre au travail et probablement la première représentation spéculaire montrant l'artiste réalisant son œuvre<sup>71</sup>. Dans cette peinture et particulièrement dans celle du Maître de Flémalle mentionnée plus haut, l'image spéculaire prolonge l'espace fictionnel et son dispositif de représentation fait explicitement référence au scénario de production du

---

<sup>70</sup> Agnès Minazzoli, *La première ombre, réflexion sur le miroir et la pensée*, Paris, Minuit, 1990, p. 67.

<sup>71</sup> Victor, I. Stoichita, *op. cit.*, p. 238.

tableau. Le reflet spéculaire permet alors à l'artiste de mettre en abyme la genèse même de l'image et de proposer, de ce fait, une réflexion sur l'acte de représenter en indiquant, de façon plus ou moins discrète, sa présence dans son œuvre.

Cette fonction du miroir, ce rôle d'intermédiaire dans la mise en abyme picturale, qui apparaît avec Van Eyck sera redécouverte et amenée à son apogée par les peintres du XVII<sup>e</sup> siècle, spécialement ceux des Pays-Bas<sup>72</sup>, et sera également reprise par certains artistes du XX<sup>e</sup>. Le miroir sera utilisé pour refléter l'entité du peintre ou pour révéler l'acte pictural qui engendre le tableau, renvoyant ainsi à l'auteur de l'œuvre ou à la fabrication de l'image. Par exemple, dans *La Leçon de musique* (1662-1665) (fig. 10) de Johannes Vermeer, au fond d'une pièce ensoleillée, une jeune femme vue de dos joue du virginal et, au-dessus de l'instrument de musique, un miroir incliné reflète la musicienne de manière décalée<sup>73</sup> et l'espace derrière elle. Ce miroir complexifie cette scène d'intérieur à thématique musicale, car il dévoile l'envers du décor en reflétant la base du chevalet du peintre situé dans le hors-champ. Le miroir témoigne alors de la présence de l'artiste et affirme la peinture en tant que mise en scène établie par le peintre. Plutôt discrète, cette apparition dans l'espace spéculaire, une fois remarquée, change notre perception de l'œuvre, car le miroir fait indéniablement partie de la composition créée par Vermeer pour dévoiler le processus de production du tableau.

D'une manière similaire, dans les *Vanités* de Pieter Claesz (*Vanitas*, vers 1630, fig. 11) et de Jacob Marrel (*Vanité au violon et au vase de fleurs*, 1637, fig. 12), l'image du peintre à son chevalet apparaît dans les surfaces réfléchissantes représentées qui montrent l'envers de la scène peinte et souligne le fait que la Vanité est un tableau

---

<sup>72</sup> Sur le motif spéculaire et l'intérêt autoréférentiel au XVII<sup>e</sup> siècle, lire : *Ibid.*, p. 202-287 (notamment).

<sup>73</sup> Ce reflet infidèle sera abordé au point 2.1 Miroir mensonger.

créé dans l'atelier du peintre. De même, dans les scènes d'intérieur de Nicolas Maes (*Le Tambour*, vers 1655, fig. 13), de Sir William Orpen (*The Mirror*, 1900, fig. 14) et d'Henri Matisse (*L'artiste et le modèle reflétés dans le miroir*, 1937, fig. 15), l'artiste au travail apparaît distinctement sur la surface du miroir accroché sur le mur du fond dévoilant, au sein de la composition, le récit de la production de l'image. Le miroir est alors un moyen de souligner le rôle de l'artiste dans la construction du tableau, mais aussi, pour Orpen, de révéler la scène que regarde le personnage peint et, pour Matisse, de réunir l'artiste et son modèle dans l'espace spéculaire, montrant ainsi une autre facette du modèle. Si la présence de Matisse s'affiche dans son œuvre, elle se fait plus discrète dans les autres exemples picturaux discutés précédemment : le reflet montre certes l'auteur et la genèse du tableau, mais ne fait pas de ceux-ci le thème principal de la représentation.

Dans ces œuvres, l'artiste apparaît dans un reflet spéculaire mis en scène à l'intérieur d'une composition consacrée à un autre sujet. Ces deux espaces sont donc hétérogènes. À l'inverse, dans l'*Autoportrait dans un miroir* (1523-1524) (fig. 16) du Parmesan, le support reprend la forme d'un miroir circulaire convexe, de sorte que tableau et miroir se confondent : le miroir est tableau et le tableau est miroir. Le miroir est ainsi paradoxalement exhibé et dissimulé à la fois. Autrement dit, Le Parmesan « crée un "autoportrait indépendant" en "coulant" l'œuvre finie (le tableau) dans ce qui d'habitude n'en est que l'*instrument* (le miroir)<sup>74</sup> ». Bien qu'il soit l'outil nécessaire pour réaliser un autoportrait, le miroir est souvent absent de l'image et tend à se faire oublier dans la composition du tableau<sup>75</sup>. À l'opposé, la présence du

<sup>74</sup> Victor, I. Stoichita, *op. cit.*, p. 237.

<sup>75</sup> Sur l'histoire de l'autoportrait du peintre, lire entre autres : Pascal Bonafoux, *Les peintres et l'autoportrait*, Genève, Skira, 1984, 157 p. Voir aussi la classification des variations de l'autoportrait de J. Miller : Jonathan Miller (rédacteur) et National Gallery, Londres, *On Reflection*, [Catalogue d'exposition], Londres, The National Gallery, 1998, p. 186-197.



miroir, absent de l'image, se fait parfois particulièrement sentir par le regard du peintre fixé sur lui<sup>76</sup>. Encore, certaines œuvres, dont celle du Parmesan, soulignent l'instrument source qui devient un élément clé dans la mise en scène du tableau : le processus de fabrication de l'autoportrait devient alors le sujet sur lequel le peintre veut attirer l'attention de l'observateur. Le miroir comme outil de l'autoportrait est d'ailleurs, dans la peinture du Parmesan, mis en évidence par l'icône de la main du peintre au premier plan qui, par sa proximité avec la surface arrondie du miroir, se trouve déformée. Vasari écrivait à propos du peintre :

Pour sonder les subtilités de l'art, il se mit un jour à faire son propre portrait en se regardant dans un miroir de barbier convexe [...], il décida par jeu d'en imiter tous les détails [...] et comme tout ce qui s'approche du miroir s'agrandit tandis que ce qui s'éloigne diminue, il fit la main qui dessinait un peu grande, comme le montrait le miroir<sup>77</sup>.

Sachant le peintre droitier, Vasari assume donc que c'est sa main droite qui se trouve représentée et que l'effet de loupe qui accentue la proximité symbolise la réalisation du tableau<sup>78</sup>. Or, puisque le miroir inverse la réalité, la main peinte ne peut être que la main gauche du peintre et c'est donc une sorte d'autoportrait indirect qui se trouve figuré puisque « le peintre qui se peint regarde le modèle qu'il est dans un miroir, et c'est ce miroir qu'il peint<sup>79</sup> ». En fait, si de nombreux artistes refusent l'inversion du miroir et se peignent droitiers, certains assument la non-coïncidence entre

---

<sup>76</sup> Par exemple : *L'atelier* d'Antoine Le Nain (1645) (fig. 17) où l'artiste, qui se peint peignant un portrait, semble regarder vers un miroir sis à l'emplacement du spectateur (voir : Pascal Bonafoux, *op. cit.*, p. 78); et *Autoportrait* de Sir Joshua Reynolds (1747-1749) (fig. 18) où le peintre, tenant ses outils d'une main pendant que l'autre est en visière sur le front, semble regarder sa propre réflexion dans un miroir qui serait situé à la place du spectateur (voir : Jonathan Miller, *op. cit.*, p. 191).

<sup>77</sup> Vasari, *Vite*, Milanese, V, p. 221-222 ; cité dans Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 78.

<sup>78</sup> Daniel Arasse, *ibid.*, p. 78.

<sup>79</sup> Pascal Bonafoux, *op. cit.*, p. 14.



l'autoportrait au miroir et leur dextralité réelle et, de ce fait, font référence à ce que nous appellerons le scénario de production de l'autoportrait<sup>80</sup>. Essentiellement, il s'agit pour le peintre de se représenter en fonction du regard de l'autre, donc déjà socialisé, ou selon l'image que lui renvoie le miroir, autrement dit comme il se voit dans le miroir.

### 1.2.2 Scénario de production du tableau par le miroir

Les œuvres évoquées précédemment désignaient par allusion plus ou moins manifeste le scénario de production du tableau à l'intérieur de compositions qui mettent en scène d'autres sujets. Le thème dominant de la représentation perd alors inévitablement une partie de sa prépondérance au profit de la discussion iconographique sur le faire de l'image. Or, dans certaines œuvres, c'est ce même récit de l'élaboration de l'œuvre qui devient la thématique principale, donnant de ce fait un caractère plus marqué à la mise en abyme. C'est le cas, par exemple, de *l'Autoportrait* (1646) (fig. 19) de Johannes Gump qui met en scène le mécanisme même de la réalisation d'un autoportrait en peinture. Dans ce tableau circulaire, le peintre est par trois fois représenté. Le premier autoportrait le montre de dos en train de peindre, le deuxième autoportrait de trois quarts est visible dans le miroir octogonal et le troisième autoportrait est le sujet même du tableau qu'est en train de peindre le personnage de dos. Le processus de réalisation de l'autoportrait pictural est alors dévoilé : le tableau réel montre le peintre de dos réalisant son autoportrait à l'aide d'un miroir, instrument source de l'autoportrait, qui n'apparaît pas dans le tableau fictif sur lequel se fige l'image du peintre. Le peintre regarde le modèle qu'il

---

<sup>80</sup> Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 79.

est dans le miroir et peint sur la toile l'image mémorisée, car il ne peut se regarder et se peindre simultanément. À travers cette mise en scène de la genèse de l'autoportrait est donc également exposée la genèse de l'image peinte d'après nature. Un va-et-vient continu du regard entre le miroir qui reflète le modèle dans le présent et le tableau qui se crée par la mémoire est donc nécessaire. Ce va-et-vient du regard installe une relation triangulaire entre le peintre vu de dos, son reflet dans le miroir octogonal et son autoportrait sur la toile rectangulaire, relation qui se trouve englobée par le tableau rond réel et qui est mise en évidence par la disposition en triangle des trois images du peintre et par les divers supports sur lesquels il choisit de se représenter qui confèrent à chacun de ces autoportraits un statut différent.

Le *Triple autoportrait* (1960) (fig. 20) de l'illustrateur Norman Rockwell révèle de manière similaire le mécanisme de l'autoportrait. Toutefois, celui-ci intègre également à son œuvre quelques autoreprésentations de peintres célèbres (Dürer, Rembrandt, Picasso et Van Gogh) ainsi qu'une étude de son autoportrait et instaure certaines disparités entre son reflet et son portrait en devenir (présence/absence de lunettes, différence d'âge, inclinaison de la pipe), suscitant de la sorte un questionnement à l'égard de la nécessité en peinture que l'autoportrait soit un analogon parfait du modèle. Ces disparités relatives à l'âge et à l'aspect du modèle évoquent aussi la quête identitaire de même que le rapport à l'image de soi qui est changeant et complexe. Le portrait en devenir de l'artiste présente un moi passé ou idéal, rajeuni et embelli : une vision subjective de son image non concordante avec celle que renvoie le miroir. Quant aux autoportraits cités, ils laissent supposer que Rockwell affine ou cherche à affilier sa pratique de l'illustration à la pratique picturale de ces grands peintres de l'art occidental. Enfin, la différence d'âge dans ce triple autoportrait rappelle également le caractère temporel de l'existence, le vieillissement inévitable et incessant.

Un autre exemple significatif est le tableau *Les Ménines* de Diego Vélasquez qui se présente comme le récit d'une image en train de se faire. Divers théoriciens, provenant de l'histoire de l'art, de la philosophie ou de la sociologie par exemple, se sont penchés sur cette œuvre complexe. Ils ont formulé, à travers leurs analyses, différentes hypothèses à l'égard de ce que le miroir reflète; à propos de ce qui figure sur l'endroit du tableau représenté, dont on ne perçoit que l'envers; et sur la signification globale du tableau, dans lequel figure aussi le peintre, le couple royal, l'infante et huit autres personnages. Par exemple, Michel Foucault<sup>81</sup>, Jonathan Brown<sup>82</sup> et John R. Searle<sup>83</sup>, plaçant le point de vue face au miroir, avancent l'hypothèse que celui-ci reproduit le reflet du roi et de la reine qui seraient situés dans l'espace invisible devant le tableau, emplacement qu'occupa Vélasquez pour peindre l'œuvre et qui est aussi celui du spectateur. Toutefois, dans un texte paru en 1980, Joel Snyder et Ted Cohen<sup>84</sup> démontrent, en se basant sur la géométrie, l'optique et la théorie de la perspective, que le point de fuite de l'œuvre n'est pas le miroir, mais le coude plié du maréchal des logis se tenant dans l'ouverture de la porte à l'arrière-plan. Le point de vue, se trouvant à l'opposé du point de fuite, ne peut donc faire face au miroir qui, lui, réfléchirait, selon l'analyse de Snyder et Cohen, le portrait du couple royal que peint l'artiste représenté, invalidant ainsi les hypothèses de Brown<sup>85</sup>

---

<sup>81</sup> Michel Foucault, *op. cit.*, p. 24-25.

<sup>82</sup> Jonathan Brown, « De la signification des *Ménines* », *Images et idées dans la peinture espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle*, Trad. par Alix Girod, Paris, Monfort, 1993 [1<sup>ère</sup> édition : Princeton University Press, 1978], p. 119.

<sup>83</sup> John R. Searle, « *Las Meninas* and the Paradoxes of Pictorial Representation », *Critical Inquiry*, vol. 6, n° 3, 1980, p. 480.

<sup>84</sup> Joel Snyder et Ted Cohen, « Reflexions on *Las Meninas*: Paradox Lost », *Critical Inquiry*, vol. 7, n° 2, 1980, p. 434-435 et p. 440-441.

<sup>85</sup> Jonathan Brown, *op. cit.*, p. 129-130.

et de Searle<sup>86</sup> voulant que celui-ci travaille sur *Les Ménines* même. Ainsi, le tableau en train de se faire ne serait visible que par son reflet dans le miroir. L'image spéculaire serait donc la représentation d'une représentation au sein d'une représentation globale. Steinberg<sup>87</sup>, qui publia son texte après Snyder et Cohen, considère, pour sa part, que puisque la peinture permet, et encourage même, cette interprétation incorrecte du reflet direct du roi et de la reine, le miroir peut donc réfléchir ou le couple royal ou l'endroit de la toile représentée, selon la lecture de l'observateur. En fait, il estime que si plusieurs interprétations sont possibles dans une œuvre, elles sont alors effectivement présentes et participent à l'ambiguïté recherchée. En somme, que nous adhérons à l'une ou l'autre de ces hypothèses, l'image spéculaire au sein de cette composition complexe pointe, dans les deux cas, vers le processus de production du tableau, vers l'acte même de représenter. En prenant à témoin ces différentes analyses, le moins qu'on puisse dire est que le miroir, dans *Les Ménines*, complexifie grandement la composition du tableau permettant, par le fait même, d'émettre de multiples interprétations à l'égard de la signification de l'œuvre, dans son ensemble et dans ses détails. D'ailleurs, en ce qui a trait au sens global du tableau, les auteurs évoqués avancent des propositions, qui s'appuient notamment sur l'interprétation qu'ils font du miroir représenté, assez différentes : Foucault y voit une manifestation de la pure représentation classique<sup>88</sup>; Brown, la noblesse de la peinture en général et celle de Vélasquez particulièrement<sup>89</sup>; Searle, un paradoxe de l'autoréférence<sup>90</sup>; Snyder et Cohen, une célébration de la

---

<sup>86</sup> John R. Searle, *loc. cit.*, p. 485.

<sup>87</sup> Leo Steinberg, « Velázquez' *Las Meninas* », *October*, vol. 19, 1981, p. 46.

<sup>88</sup> Michel Foucault, *op. cit.*, p. 31.

<sup>89</sup> Jonathan Brown, *op. cit.*, p. 138.

<sup>90</sup> John R. Searle, *loc. cit.*, p. 488.

maîtrise du peintre sur son art<sup>91</sup>; et Steinberg, une métaphore sur la conscience de soi en train de regarder le tableau<sup>92</sup>.

Un dernier exemple particulièrement notable, mais cette fois du côté de l'art contemporain, est l'œuvre de Michael Snow *Authorization* (1969) (fig. 21) qui met en scène, étape par étape, la genèse de l'autoportrait photographique. Cette œuvre est en fait un exemple parfait de la mise en abyme. Au centre d'un miroir figure un encadré de rubans adhésifs regroupant quatre photographies de l'artiste se photographiant dans ce miroir à l'aide d'un Polaroid. Entre chaque prise, l'image photographique est collée sur le miroir, de sorte qu'elle figure dans les clichés suivants. Ainsi, dans la deuxième image apparaît la première, dans la troisième, les deux premières et dans la quatrième, les trois premières. Une cinquième photographie, divulguant l'encadré de clichés, est insérée dans le coin supérieur gauche du miroir. Les cinq photographies témoignent donc de la progression de la fabrication de cet objet d'art. En outre, à chaque prise de vue, la mise au point est effectuée sur l'image spéculaire de l'artiste, de sorte que les photographies collées sur le miroir apparaissent floues, attirant ainsi l'attention sur l'étape en cours et soulignant le caractère chronologique et répétitif de la composition de l'œuvre. La temporalité est d'ailleurs un élément déterminant dans *Authorization* qui relie des temps séparés : le passé figé par le Polaroid montrant l'artiste en train de créer l'œuvre et le présent éphémère réfléchi par le miroir et dans lequel le spectateur se reflète. Les images photographiques témoignent donc de ce qui s'est passé alors que le miroir amnésique atteste ce qui se déroule actuellement sans conserver de trace. La production de l'objet d'art, ses étapes, sa genèse, est indissociable de l'œuvre et l'artiste est une partie intégrante de celle-ci de même que l'observateur le temps de sa réflexion. Production (passée) et réception (présente) de

---

<sup>91</sup> Joel Snyder et Ted Cohen, *loc. cit.*, p. 447.

<sup>92</sup> Leo Steinberg, *loc. cit.*, p. 54.

l'œuvre, première et dernière étape dans le développement de l'objet d'art, semblent ici s'unir par la présence du miroir. Enfin, en dévoilant son processus de fabrication, l'œuvre invite certes à l'analyse de sa construction, mais insiste aussi sur les matériaux utilisés. *Authorization* allie photographies et miroir, deux matériaux qui possèdent des valeurs iconique et indicielle. En nous référant à la sémiotique peircienne, nous avons mentionné antérieurement que le miroir est icône et indice. Il en va de même pour la photographie, car elle établit une relation de ressemblance et de causalité avec le référent. « Toute photographie est le résultat d'une empreinte physique qui a été transférée sur une surface sensible par les réflexions de la lumière. La photographie est donc le type d'icône ou de représentation visuelle qui a avec son objet une relation indicielle<sup>93</sup> ». *Authorization* entretient donc une relation analogique et causale avec le passé par les photographies et avec le présent par le miroir.

En somme, nous avons pu constater l'importance du miroir eyckien qui fut un modèle pour plusieurs artistes notamment des XVII<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles qui explorèrent et renouvelèrent ses fonctions spatiale et autoréflexive. En réunissant des points de vue inconciliables, en révélant la présence de l'artiste ou en consacrant le thème de la représentation à la fabrication même de l'image, ces œuvres qui ont recours au miroir deviennent ainsi, à différents degrés, objets et modèles de réflexion à l'égard de l'acte de représenter. Les fonctions du miroir dans les arts visuels se diversifieront au XVII<sup>e</sup> siècle et plus particulièrement aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles et c'est sur l'étude de ces nouvelles fonctions que se penchera le prochain chapitre.

---

<sup>93</sup> Rosalind Krauss, « Notes sur l'index. L'art des années 1970 aux États-Unis », *Macula*, n° 5-6, 1979, p. 168.

## CHAPITRE II

### FONCTIONS DU MIROIR DANS LES ARTS VISUELS

Les fonctions du miroir dans les arts visuels occidentaux sont nombreuses. Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, l'image spéculaire représentée en peinture s'éloigne de la fonction purement mimétique du miroir, marquant la présence du peintre dans le tableau et exposant la peinture dans l'image. Ces écarts ou perturbations de la logique spéculaire, qui vont à l'encontre de la tradition picturale voulant que la peinture soit le miroir de la réalité, progressivement s'accroîtront et s'exhiberont dans les œuvres des siècles subséquents. Le miroir réel ou représenté, qui modalise et complexifie l'espace de l'œuvre, est pour l'artiste un moyen d'expression et une manière d'interroger les procédés de la représentation et de réfléchir sur la discipline de l'art. Afin de fournir un cadre d'ensemble de l'utilisation du miroir dans les arts visuels tout en ciblant ses principales problématiques, ce deuxième chapitre examinera différents types de miroir à travers des analyses d'œuvres convoquant d'une part le miroir représenté et d'autre part le miroir réel. L'étude des principales fonctions du miroir dans l'histoire de l'art nous aidera à discerner comment les œuvres de notre corpus maintiennent, renouvellent ou mettent à distance ces fonctions.

#### 2.1 Miroir mensonger

Si la réflexion dans le miroir peint est, dans certaines œuvres, fidèle à la scène qui lui fait face, dans d'autres cas, le reflet présente un ou plusieurs écarts par rapport au

réfèrent. L'image spéculaire s'éloigne alors de la réalité de la scène représentée et cet écart questionne la relation entre l'espace spéculaire et l'espace de la représentation. Daniel Arasse, qui consacra un ouvrage à l'étude du détail, écrit que « [...] le détail se [manifeste parfois] comme un écart ou une résistance par rapport à l'ensemble du tableau; il [semble] avoir pour fonction de transmettre une information parcellaire, différente du message global de l'œuvre – ou indifférente à celui-ci<sup>94</sup> ». Ainsi, le reflet mensonger est un moyen pour l'artiste d'interroger la perception et la construction de l'image et une manière de discuter de l'acte pictural en affirmant discrètement ou ouvertement sa présence.

Le miroir mensonger apparaît d'abord au XVII<sup>e</sup> siècle dans la peinture hollandaise construite selon la perspective renaissante créant alors un écart ou une résistance vis-à-vis de l'ensemble de l'œuvre. Par exemple, dans *La leçon de musique* de Vermeer, la tête de la musicienne est, dans l'image spéculaire, légèrement tournée vers la droite contrairement au modèle, suggérant un mouvement dans le temps. Cet écart, ce mouvement dans le temps, apporte un certain dynamisme à la composition qui contraste avec l'immobilité apparente des deux personnages, mais s'harmonise avec le caractère mouvant et temporel de la musique. Arthur K. Wheelock précise que « les examens aux infrarouges ont révélé qu'initialement, le gentilhomme se trouvait plus près de la jeune fille qui tournait la tête vers lui comme en témoigne encore l'image dans le miroir<sup>95</sup> ». Vermeer n'aurait donc pas corrigé la position de la musicienne dans le miroir. Serait-ce un oubli ? Excellent peintre de la perspective doté d'un sens aigu du détail et de la précision, Vermeer a probablement créé un jeu optique à l'intention du spectateur, d'autant plus que le miroir dévoile également la

<sup>94</sup> Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 8.

<sup>95</sup> Arthur K. Wheelock, *Jan Vermeer*, Trad. par Sylvie Bologna, Paris, Cercle d'art, 1991 [1983], p. 100. Il spécifie, en note de fin de texte (p. 161), que « cette information fut découverte grâce aux réflectographes de la National Gallery, Londres ».



base du chevalet du peintre<sup>96</sup>. Par ce décalage, l'œuvre instaure un effet d'étrangeté et une expérience visuelle qui dérogent des conventions picturales illusionnistes tout en apportant un caractère narratif à la composition. Cet écart dans la logique spéculaire (qui n'est pas forcément perçu d'emblée) marque ainsi la présence de l'artiste dans l'image et souligne, par le fait même, que le tableau est une construction, une expression subjective. L'ensemble de la composition, qui apparaît soumis à un régime de représentation plutôt analogique, semble tout à coup cassé par cette image spéculaire appartenant à une autre logique qui la rend indépendante du reste de la composition, comme si Vermeer souhaitait volontairement briser l'homogénéité picturale.

Ces écarts et résistances s'afficheront davantage à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à devenir déconcertants au XX<sup>e</sup>. Un cas notable est l'œuvre *Madame Jeantaud au miroir* (vers 1875) (fig. 22) d'Edgar Degas qui présente une femme près d'un miroir de grand format dans lequel son reflet est décalé. Représenté de profil, le modèle est reflété de trois quarts dans le miroir, ce qui permet un jeu de regards entre le personnage et le spectateur, le miroir devenant alors un médiateur entre ces deux sujets, l'un représenté et l'autre regardant le tableau. Ce miroir mensonger trompe et trouble davantage. Debout, coiffée d'un chapeau et vêtue d'une cape accessoirisée d'un manchon sur lequel repose sa main droite, Mme Jeantaud, baignée de lumière, semble se regarder rapidement dans le miroir avant de sortir. Or, le miroir la montre assise, le visage dans l'ombre, la main droite plongée dans le manchon et le regard fixé sur le peintre – puis le spectateur. Si le modèle semble animé, notamment par le mouvement virevoltant de sa cape et par le flou du déplacement de la main gauche vers le manchon, son portrait spéculaire apparaît raide, figé. Tout se passe comme si

---

<sup>96</sup> Rappelons que le miroir témoignant de la présence du peintre dans le tableau par le reflet de la base de son chevalet fut abordé au point 1.2.1 Peintre et peinture reflétés.

Mme Jeantaud devant son miroir exprimait l'instantanéité d'un moment alors que son double spéculaire représenterait l'attitude figée du modèle qui pose pour le peintre. Représentation et conditions de la mise en représentation d'un portrait semblent ici se réunir dans ce double portrait de Mme Jeantaud.

Un autre exemple important est le tableau *La reproduction interdite* (1937) (fig. 23) de René Magritte dans lequel un homme fait face à un miroir qui le refléchit de dos et de manière décalée alors que le livre à sa droite est fidèlement reflété. Le reflet se trouve ainsi partiellement mais solidement détourné et produit un effet d'étrangeté, d'autant plus que la représentation est plutôt réaliste. Devant ce tableau, par le cadrage judicieux, le spectateur a l'impression de se trouver directement derrière le portraituré qui se tient debout, bien droit, gardant un calme imperturbable face à ce reflet impossible. L'homme en question est le poète, collectionneur et mécène Edward James qui commanda un portrait à Magritte et le livre, un roman d'Edgar Allan Poe, *Aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket*, traduit par Charles Baudelaire. Outre le fait que le peintre appréciait l'œuvre de Poe, le choix de représenter ce roman dans le tableau est significatif, car plusieurs aspects relient ces deux œuvres notamment sur le plan de leur structure respective. Le roman de Poe est un récit d'aventures maritimes extraordinaires qui prétend être un récit de voyage authentique dont le dernier chapitre inachevé donne lieu à diverses interprétations contradictoires. Le récit est construit selon une structure de répétition où chaque épisode est prémonitoire du suivant, contient une révolte et un renversement d'autorité et s'éloigne progressivement du réel pour s'enfoncer dans l'invraisemblance<sup>97</sup>. Parallèlement, l'œuvre de Magritte, par son traitement

---

<sup>97</sup> Voir notamment : Patrick Quinn, « Le voyage imaginaire de Poe », *La Revue des lettres modernes. Configuration critique de Edgar Allan Poe*, n° 193-198, 1969, p. 152-159; et la préface de Jacques Cabau dans : Edgar Allan Poe, *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, Préf. de Jacques Cabau et Trad. par Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, 1975, 312 p.

mimétique, fait du tableau un analogon du réel et renvoie aux conventions picturales voulant que la peinture s'efface au profit de l'illusion de la réalité. Le tableau est également construit selon une structure de répétition : l'homme portraituré réitère la posture de l'observateur devant le tableau et le miroir duplique le dos du portraituré. La réflexion illusionniste mais impossible du miroir crée une résistance vis-à-vis des conventions picturales naturalistes et il y a renversement des codes du portrait par la représentation de dos du modèle. Magritte utilise ainsi les codes traditionnels de la représentation picturale pour les déconstruire et créer un art de l'étrange. Enfin, du spectateur au reflet mensonger, il y a enfoncement progressif dans l'imaginaire, l'irréel, l'absurde comme le roman de Poe.

En somme, dans ces peintures de Degas et de Magritte, le miroir, plutôt que de correspondre précisément au référent, est utilisé à des fins expressives ou pour déconstruire la ressemblance. Il existe un grand nombre d'œuvres dans lesquelles le miroir présente un décalage discret ou manifeste entre le modèle et son reflet. Si malgré l'écart le motif est tout de même identifié comme un miroir, nous verrons que dans certains cas le motif est confus, incertain, et nous plonge dans la perplexité.

## 2.2 Ambiguïté spéculaire

Le motif du miroir est parfois si ambigu dans la représentation picturale que la reconnaissance du motif devient incertaine. Cette ambiguïté est due au fait que le motif puisse être interprété tantôt comme un miroir tantôt comme un tableau dans le tableau ou que sa présence soit tout simplement mise en doute. Il devient alors intéressant de considérer le miroir ambigu en fonction du concept du « quasi » tel que

proposé par le philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman<sup>98</sup>. Selon ce théoricien, la reconnaissance d'un motif dans une œuvre n'est pas aussi simple que la reconnaissance pré-iconographique que décrit l'historien de l'art Erwin Panofsky dans son modèle d'analyse iconographique et iconologique de la représentation<sup>99</sup>. Didi-Huberman écrit à ce propos : « comme si, dans tous les cas, cette reconnaissance pouvait relever d'une logique binaire de l'identité, entre *c'est* et *ce n'est pas*, comme si la question du *quasi*, par exemple, ne devait pas se poser, ou exigeait par avance sa résolution, sa dissolution<sup>100</sup> ». Ainsi, contrairement à Panofsky, qui estime que chaque élément a une signification bien précise, Didi-Huberman considère, dans une approche antipositiviste, que la matérialité de la peinture résiste à un tel déchiffrement et permet plutôt les contradictions, le « quasi ».

Dans cette optique, le manque de concordance entre le modèle et son image spéculaire dans *Dame devant un miroir* (vers 1670) (fig. 24) de Frans van Mieris pourrait susciter une double interprétation de l'image dans l'image : un miroir mensonger et un portrait de la jeune femme. Sa main gauche repose sur sa hanche, alors que dans l'image spéculaire ses mains sont jointes devant elle; les plumes de son chapeau, qui tombent vers l'arrière de sa tête, apparaissent, dans la réflexion, tout près du visage, camouflant l'oreille. Par contre, un biseau de miroir semble être représenté sur le pourtour de l'image. Bien que le titre indique la présence d'un miroir, rien n'atteste que ce titre ait été donné par l'artiste. En 1885, dans *Catalogue*

---

<sup>98</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 281-290.

<sup>99</sup> Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Trad. par Claude Herbertte et Bernard Teyssedre, Paris, Gallimard, 1967 [1939], 396 p.

<sup>100</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 282.

of the Paintings in the Old Pinakothek Munich<sup>101</sup>, le tableau est répertorié dans la section consacrée à Mieris; aucun titre ne figure dans le catalogue, seulement les descriptions des peintures. Il est alors légitime de se demander si le titre a été attribué plus tard, par une tierce personne. Ce questionnement est important, car le titre dirige la lecture de l'œuvre, c'est-à-dire qu'en lisant *Dame devant un miroir*, on aura tendance à interpréter l'image encadrée devant le personnage comme un miroir et non comme une peinture. Cependant, l'écart entre le modèle et son reflet crée une ambiguïté dans la reconnaissance du motif, car il peut être vu à la fois comme un miroir et comme un tableau. Cela dit, une telle équivocité dans une peinture illusionniste rompt avec la transparence de l'image et renvoie conséquemment à son statut de représentation.

Par ailleurs, dans le tableau *Un Bar aux Folies-Bergère* (1882) (fig. 25) d'Édouard Manet, le décalage entre la serveuse et son reflet est si flagrant que, sans la moulure dorée qui apparaît dans le bas du tableau, on pourrait carrément douter de la présence du miroir. Situé derrière la jeune femme vue en frontalité, le miroir montre la serveuse de dos, décalée vers la droite et légèrement penchée selon un point de vue oblique. Cette aberration du reflet se remarque aussi avec les bouteilles sur la gauche qui ne concordent pas avec leur reflet. Le miroir dévoile une partie de la salle de spectacles parisienne ainsi que l'interlocuteur de la serveuse qui se tient devant elle, si près qu'il devrait logiquement cacher la scène. Mais celui-ci apparaît également selon un point de vue oblique. Suivant la provenance de la lumière, l'homme devrait projeter une ombre sur la serveuse et sur le comptoir, or aucune ombre n'apparaît comme si ce dernier était absent. Le cadre du miroir étant parallèle au comptoir de marbre et au plan du tableau, le miroir est donc représenté en frontalité comme la

---

<sup>101</sup> Alte Pinakothek Munich, « Frans van Mieris », *Catalogue of the Paintings in the Old Pinakothek Munich*, Intro. de Franz V. Reber, Trad. par Joseph Thacher Clarke, Munich, Knorr, 1885, p. 92 (notice 423). Récupéré de <https://archive.org/details/catalogueofpaint00alteuoft>.

serveuse et les éléments autour d'elle et non en diagonal. Il y a donc incohérence ou anomalie du reflet. Le tableau réunit ainsi deux points de vue par l'utilisation d'un miroir mensonger. Selon Michel Foucault, il y aurait eu, entre ces deux temps de la représentation, déplacement du peintre alors que, selon Thierry de Duve, il y aurait eu pivotement du miroir. Suivant l'hypothèse de Foucault, le peintre, puis le spectateur, occuperait simultanément deux places : une de face à une hauteur légèrement plus basse que celle de la serveuse (donc pas la place du client qui a une vue en plongée) et une en oblique<sup>102</sup>. Selon l'hypothèse de de Duve, le miroir serait à la fois parallèle et oblique au plan pictural : parallèle par le point de vue frontal sur la serveuse et sur le cadre du miroir et oblique par l'image spéculaire du couple; ce serait donc le miroir qui aurait pivoté pour donner ce point de vue oblique du reflet, le peintre n'occuperait qu'une seule place<sup>103</sup>. En fait, il n'existe pas de consensus sur les aberrations du reflet du miroir ni même sur la signification globale de *Folies-Bergère* qui reçoit et permet un grand nombre d'interprétations. Le tableau présente une ambiguïté spéculaire qui entraîne chez le récepteur incertitudes, doutes et questionnements à l'égard de la structure de l'œuvre. Cela dit, le miroir n'est pas forcément perçu d'emblée, car il s'efface dans la composition. Seulement délimité par sa moulure du bas, il déborde du champ de la représentation et occupe la presque totalité du tableau. Le décalage de l'image spéculaire crée une confusion puisqu'il pourrait quasiment s'agir de deux comptoirs et de deux serveuses : l'une de face paraissant perdue dans ses pensées, l'autre de dos interagissant avec un homme coiffé d'un chapeau. Ainsi, à première vue, la scène que renvoie le miroir semble se dérouler derrière la serveuse. Une fois le miroir appréhendé, on comprend que la foule à l'arrière-plan se trouve en

<sup>102</sup> Michel Foucault, « La peinture de Manet », dans Maryvonne Saison (dir.), *La peinture de Manet. Michel Foucault, un regard*, Paris, Seuil, 2004, p. 43-47.

<sup>103</sup> Pour la démonstration, voir : Thierry de Duve, « Ah! Manet... Comment Manet a-t-il construit un *Bar aux Folies-Bergère* ? », dans *ibid.*, p. 95-112; et Thierry de Duve, « Ce diable de reflet nous donne à réfléchir », dans Eric van Essche (dir.), *op. cit.*, p. 53-74.

fait devant la jeune femme et que la serveuse vue de dos est son double spéculaire. Cette dernière, qui est en interaction avec un client, est donc cette même serveuse qui paraît distante et inaccessible. C'est comme si le miroir, plutôt que d'être le lieu de l'imaginaire qui reflèterait les pensées de la jeune femme, nous montrait la scène à laquelle elle prend part, mais de laquelle elle se détache, accentuant ainsi son indifférence. Mais, l'aspect fantomatique de l'homme et l'absence de son ombre sur la serveuse pourraient justement signifier son absence et l'image spéculaire dévoilerait alors les pensées de la jeune femme, un échange intime qu'elle s' imagine ou se remémore; ou bien, peut-être s'agit-il d'une représentation picturale en deux temps : le miroir représentant l'instant, l'échange, avant cette pose figée et cet air pensif de la serveuse. Somme toute, l'espace spéculaire semble autonome, sans lien logique avec la scène qu'il reflète. La serveuse paraît dissociée de sa réflexion, comme si l'une et l'autre disposaient d'une vie indépendante. Ce retournement de la représentation par le miroir, cette mise en abyme, non seulement renvoie à la construction du tableau, mais invite aussi à scruter l'image, à comparer modèles et reflets, à tenter de visualiser la scène au-delà des limites de la toile.

De même, *Picture for Women* (1979) (fig. 26) de Jeff Wall, qui s'inspire de *Folies-Bergère*, suscite un questionnement relativement à la présence ou l'absence de miroir dans l'image. Au centre de la photographie figure un appareil photo sur trépied, sur la droite, l'artiste avec le déclencheur à la main et sur la gauche, son modèle. La scène qui se déroule dans une salle de classe vide est, semble-t-il, photographiée dans un miroir, il s'agirait donc de l'image spéculaire de la scène. L'appareil photographierait l'acte même de la création de l'œuvre. Cependant, puisque les bordures du miroir n'apparaissent pas dans l'image, il serait également possible que la scène ait été captée frontalement par un deuxième appareil photo. L'œuvre est une photographie en transparence présentée dans une boîte lumineuse, ainsi l'inversion de l'inscription Technika sur l'appareil pourrait être le résultat d'une simple inversion

latérale de la diapositive pour créer l'illusion d'un miroir<sup>104</sup>. Dans sa réinterprétation de *Folies-Bergère*, Wall décentre le personnage féminin au profit de l'appareil photo et construit une mise en scène impliquant le spectateur qui souligne la fabrication de l'œuvre : l'artiste, déclencheur en main, regarde son modèle qui dirige son regard vers le spectateur qui se trouve face à l'appareil photo, à l'emplacement du miroir évoqué ou du deuxième appareil. Cette œuvre présente une ambiguïté quant à la présence du miroir et permet, voire déclenche, une quête interprétative chez l'observateur. Le miroir *est et n'est pas* un miroir : c'est un *quasi* miroir. Et ce quasi miroir, en plus d'interroger la composition et notre perception de l'image, signale le fait que la représentation est une construction, une mise en scène élaborée par l'artiste.

L'ambiguïté spéculaire sème donc le doute dans l'esprit du spectateur puisque la réalité du motif, ou son orientation, est incertaine, irrésolue, ce qui suscite des approfondissements d'analyse de la structure de l'œuvre et permet de multiples interprétations et montre donc que l'œuvre d'art ne se fige pas dans un sens définitif. L'imprécision et la variabilité significative du motif soulignent notamment que le miroir « au lieu d'être un outil de rapport clair au monde est en réalité, et ce depuis toujours, outil d'ambiguïté<sup>105</sup> ».

---

<sup>104</sup> David Company, *Jeff Wall. Picture for Women*, Londres, Afterall Books, 2011, p. 68.

<sup>105</sup> Dominique Lamy, « Regards en l'œuvre : aperçu du rôle du miroir dans l'art contemporain », dans Eric van Essche (dir.), *op. cit.*, p. 78.



### 2.3 Miroir sans image et specularité sans miroir

Le miroir, en arts visuels, est parfois sans image; ce qui est évidemment impossible dans le réel où il fait corps avec ce qu'il réfléchit. Dans certaines œuvres, le miroir est vide, d'un noir abyssal, ou ne reflète que de la lumière. Il perd alors sa fonction spéculaire et ne reflète plus le réel environnant. À l'opposé de la conception de la peinture à la Renaissance voulant que le tableau représente le réel tel un reflet, le miroir sans image arrête le regard à sa surface, empêchant l'illusion picturale. Ce type de miroir insiste alors sur la matérialité du médium artistique et questionne les modalités de représentation.

Le miroir sans image est un motif récurrent dans la peinture de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et dans celle du XX<sup>e</sup>, particulièrement dans les compositions de « femmes au miroir ». Instrument de coquetterie féminine, le miroir participe aux rituels de la beauté et aux soins du corps; il vise à la séduction. Plusieurs peintres ont exploré l'intimité féminine à travers le thème de la dame à sa toilette. Dans ces tableaux, le miroir, qui sert à vérifier l'effet de beauté, souligne notamment le caractère privé de la scène. Lorsque celui-ci est sans image, comme chez Manet (*Nana*, 1877, fig. 27) et chez Pablo Picasso (*Nu au bouquet d'iris et au miroir*, 1934, fig. 28) par exemple, le miroir, qui participe à la toilette, ne dévoile plus la beauté féminine mais la peinture même, dans sa matérialité. Dans ces œuvres, l'absence d'image dans le miroir souligne et appuie ainsi le traitement pictural singulier qui s'éloigne, à différents degrés, de la *mimesis*.

Le miroir sans image prend, à partir de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, plus d'importance; il devient tableau. Par exemple, la série *Mirrors* de Roy Lichtenstein, débutée en 1969, donne à voir des miroirs (ovales, ronds ou rectangulaires à plusieurs panneaux) vides de toute image, libérés de toute obligation spéculaire. Ces miroirs, à

l'instar de *Mirror #1* (1969), *Mirror: 24" Diameter #14* (1970) et *Mirror Six Panels #1* (1970) (fig. 29, 30, 31), proposent un espace abstrait dans un code graphique visuel similaire à la bande dessinée. Les miroirs ne renvoient que des formes, des lignes, des points « ben-day<sup>106</sup> », des aplats de couleurs et des jeux de lumière; ils deviennent de véritables tableaux abstraits ! Ces miroirs abstraits qui sont présentés au mur comme de vrais miroirs, plutôt que de nous montrer notre image ou de nous donner la possibilité de se projeter mentalement dans l'œuvre, nous montrent la peinture dans sa réalité matérielle. Cette exploration et accentuation des qualités abstraites de l'image spéculaire non seulement refuse toute image et toute illusion picturale, mais joue avec la notion de perception. Umberto Eco, qui s'intéresse aux modalités de la représentation iconique, avance que « les signes iconiques reproduisent certaines conditions de la perception de l'objet mais après les avoir sélectionnées selon des codes de reconnaissance et les avoir notées selon des conventions graphiques<sup>107</sup> ». Il explique que les codes de reconnaissance se rapportent à des aspects pertinents de l'objet représenté parmi les propriétés que l'on voit et celles que l'on connaît et que la possibilité de reconnaissance du signe iconique dépend des aspects sélectionnés. « Le signe iconique [écrit Eco] peut donc posséder parmi les propriétés de l'objet les propriétés optiques (visibles), ontologiques (présumées) et conventionnelles<sup>108</sup> ». Le miroir, objet banal du quotidien, ne conserve, dans la série *Mirrors*, que très peu de traits distinctifs de par le traitement pictural arbitraire et singulier. Il est peu ressemblant et il a perdu sa fonction principale de réfléchir le réel environnant, mais on reconnaît tout de même le miroir notamment par la forme, les dimensions et la position du canevas et la lumière

---

<sup>106</sup> Points « ben-day » : points des trames d'impression mécanique des planches de bande-dessinée.

<sup>107</sup> Umberto Eco, *La structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 178.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 180.

qui semble se refléter sur sa surface. Toutefois, cette reconnaissance du motif serait plus complexe sans le titre de l'œuvre qui nous indique précisément qu'il s'agit d'un miroir. Lichtenstein inclut donc, dans ses tableaux, suffisamment d'aspects propres à la specularité pour qu'il soit possible de reconnaître le miroir avec l'aide du titre, mais, en même temps, prive le miroir de son image spéculaire, particularité essentielle au miroir. Ainsi, la série *Mirrors*, en nous proposant une nouvelle manière de percevoir l'objet miroir, nous invite à réfléchir sur les procédés de représentation en arts visuels.

De même, l'œuvre *Vanités* (2007-2008) (fig. 32) de Nicolas Baier présente un agencement de représentations de miroirs abîmés et sans image obtenues suite à leur numérisation. Seulement suggérés iconographiquement par la forme de leur cadre, ces miroirs ne montrent plus rien sauf les traces de leur usure sur un fond sombre. Cette usure du tain du miroir et le processus de numérisation qui empêchent la réflexion, mais conservent les griffures et altérations infligées par le temps, transforment ces miroirs en surfaces abstraites. Teintes, textures, lignes, taches, et formes variées des marques de détérioration deviennent des lieux d'exploration. Devant cette œuvre, le spectateur parcourt d'un regard errant les représentations de miroirs, scrute les détails et tente de catégoriser le perçu, cherchant à appréhender des images, à lier l'inconnu à des éléments connus pour le rendre signifiant. De ces innombrables marques d'usure (égratignures, fissures, cassures, trous, taches...), diverses images illusoires peuvent prendre forme dans l'esprit de celui qui les regarde : une sombre étendue d'eau, une autre glacée, une vitre givrée, un ciel nocturne, des galaxies, une figure, une silhouette, etc. L'œuvre propose ainsi une riche exploration visuelle, stimule l'imagination et s'ouvre à de multiples interprétations tout en déclenchant une réflexion sur la perception et le processus d'élaboration de sens. Ces miroirs aveugles semblent révéler un espace sombre et profond, comme un abyme insondable; un espace inconnu et énigmatique, qui est à la

fois attirant et inquiétant. D'ailleurs, le titre de l'œuvre évoque les Vanités, thème iconographique de la nature morte, qui nous rappelle le caractère inéluctable de la mort. Le miroir (ou l'image spéculaire) est un motif récurrent dans les Vanités, car il est associé à la fuite du temps, au caractère momentané de la beauté et de la jeunesse et à la précarité de la vie. Aveugles, les miroirs, dans l'œuvre de Baier, témoignent plutôt du passage du temps par les marques de leur usure. Ils refusent de nous renvoyer notre image, mais nous invitent à réfléchir sur la fragilité de la vie et notre disparition prochaine et inévitable.

Les œuvres convoquant le miroir sans image renversent complètement l'ordonnance spéculaire et détournent sa fonction première de reproduire une image inversée du réel. À l'opposé, certaines œuvres sont spéculaires sans qu'il n'y ait explicitement de miroir dans leur composition. Par exemple, l'installation vidéo *All is Vanity (Mirrorless Version)* (2009) (fig. 33) d'Adad Hannah simule un miroir dans sa réinterprétation du célèbre dessin *All is Vanity* (1892) (fig. 34) de Charles Allan Gilbert qui représente une femme devant sa coiffeuse de manière à créer l'illusion d'un étonnant crâne humain. Ce crâne est délimité par la miroir ovale et la nappe posée sur le meuble alors que les orbites sont formés par la tête de la femme et son double spéculaire et les dents, par l'alignement des bouteilles sur la coiffeuse. La femme fixe son regard sur le spectateur par l'entremise du miroir, lui rappelant le caractère éphémère de la beauté, de la jeunesse, de la vie. La vidéo d'Hannah présente un tableau vivant qui reprend la composition de Gilbert, à la différence que dans l'œuvre d'Hannah il y a deux modèles vivants et non l'un qui se trouverait réfléchi dans le miroir comme dans l'œuvre de Gilbert. Le modèle et son reflet sont donc remplacés par des sœurs jumelles identiques de manière à créer l'illusion d'un miroir alors qu'il n'y en a pas. La vidéo est un plan-séquence fixe et silencieux de 11 minutes 46 secondes pendant lesquelles les modèles tentent de rester immobiles. Ainsi, à première vue, l'image semble statique. Pendant ce plan continu, de subtils

mouvements inévitables et incontrôlables des modèles, tels les clignements de paupières, les légères oscillations du corps et les mouvements respiratoires, sont perceptibles. Le statisme de l'image est alors rompu. Pas tout à fait immobile et pas tout à fait en mouvement ou à la fois immobile et en mouvement, l'image silencieuse semble se situer quelque part entre la photographie et la vidéo. Bien que la scène soit captée par une caméra vidéo, l'apparente fixité de la pose jumelée à l'absence de son rappellent étrangement l'image photographique, créant ainsi un dialogue entre ces deux médiums. C'est comme s'il s'agissait d'une photographie dans laquelle les modèles figés dans une pose seraient animés de vie, ou encore, comme si, plutôt que de figer le portrait des modèles avec un appareil photo, l'artiste enregistrerait le temps de pose devant l'appareil, temps qui est ici prolongé et qui rappelle le long temps d'exposition des premières photographies<sup>109</sup>. L'utilisation du plan-séquence, souvent exploité au cinéma, apporte un réalisme temporel à la vidéo car, sans montage, il exprime la durée réelle. Ce réalisme temporel lié aux légers mouvements des sœurs jumelles témoignent de l'écoulement du temps, soulignant la fatalité du temps qui passe et le caractère inévitable de la mort; et la non concordance des mouvements des deux modèles révèle le stratagème de l'artiste pour feindre un miroir, accentuant le travail de mise en scène. Identiques, les deux sœurs sont comme le miroir l'une de l'autre; en regardant l'autre, elles voient les conséquences du vieillissement et l'approche graduelle de la mort comme si elles se regardaient dans un miroir. Hannah crée ainsi une illusion dans l'illusion (l'illusion d'un miroir dans l'illusion

---

<sup>109</sup> D'ailleurs, Hannah mentionne lors d'un entretien que, pour la série des *Stills* (dont *All is Vanity (Mirrorless Version)* fait partie), il s'est inspiré des longs temps d'exposition des premières photographies : « *The choice to show people caught in action, rather than passively sitting standing, or sleeping [...], was inspired by early photography when exposure times were measured in minutes and seconds* ». Otina Corsano, « Interview with Adad Hannah », dans Kelly Mark (commissaire) et MSVU Art Gallery, Halifax, *Free Sample*, [Catalogue d'exposition], Halifax, Mount Saint-Vincent University, 2005, p. 23-24.

d'un crâne humain) qui incite à comparer les modèles afin de repérer les différences qui seraient inexistantes s'il s'agissait d'une véritable image spéculaire.

## 2.4 Image spéculaire déformée

Miroir plan et miroir courbe sillonnent les œuvres de l'histoire de l'art. Contrairement au miroir plan qui reproduit proportionnellement le référent, le miroir courbe le déforme. Le miroir déformant apparaît avec le miroir circulaire convexe représenté dans les peintures du XV<sup>e</sup> siècle qui, par sa surface bombée, altère la forme de ce qui s'y reflète. Le miroir convexe est notamment utilisé pour son effet de raccourcissement perspectif qui permet de montrer une vision plus large de la scène représentée. Ultérieurement, le miroir déformant sera spécifiquement utilisé par certains artistes pour ses effets de distorsions. Dans le miroir courbe, si les déformations d'éléments architecturaux de formes géométriques simples sont généralement banales et facilement reconnaissables, les distorsions corporelles peuvent être déconcertantes<sup>110</sup>. En effet, le corps, par sa forme complexe et irrégulière, deviendra insolite et étrange dans une surface arrondie. D'ailleurs, nous avons vu que la main à l'avant-plan dans l'*Autoportrait dans un miroir* du Parmesan se reflète de manière difforme dans le miroir bombé.

De même, dans la série *Distorsion* (1933)<sup>111</sup> d'André Kertész (*Distorsion n°82* et *Distorsion n°147*, fig. 35, 36), les corps nus photographiés dans le miroir apparaissent étrangement déformés. Pour obtenir ces effets de distorsions, le photographe utilise

---

<sup>110</sup> Jonathan Miller, *op. cit.*, p. 43-45.

<sup>111</sup> Nous nous attarderons ici qu'à la première série des *Distorsions* qui fut créée en 1933. Mais, il existe une deuxième série produite en 1984 et qui s'intitule *Distorsions 1984*.

deux miroirs provenant de parcs d'amusement qui renvoient des reflets concaves et convexes. Dans ces espaces spéculaires, le corps apparaît disproportionné, étiré, flasque, partiellement désossé. À partir de ces miroirs déformants, Kertész élabore une série d'images photographiques qu'il numérote par ordre chronologique de prise de vue de 1 à 200, laissant, par cette numérotation, une liberté d'observation et d'interprétation. La plupart des photographies de la série ne cadrent que l'espace spéculaire de la mise en scène pour ne conserver que la distorsion de l'image corporelle du modèle. Ainsi, l'accent est mis sur le corps du modèle féminin dévêtu qui se déforme dans tous les sens. Le dispositif de la distorsion n'est donc pas montré; le cadre du miroir déformant est exclu de l'image et le lieu reflété dans le miroir est insaisissable et indéfinissable. Quelques images de la série incluent également le modèle devant le miroir. Mais, dans tous les cas, le corps entier est altéré dans le miroir, brouillant ainsi les repères et troublant la lecture de l'image corporelle. Devant ces effets de distorsions labyrinthiques du miroir qui rendent certaines parties du corps méconnaissables, il est difficile de se représenter le corps intact du modèle opposé au miroir. À la fois concrètes et abstraites, ces photographies étranges et énigmatiques apparaissent comme des hallucinations produisant des effets d'instabilité et de vertige. Le médecin Jonathan Miller compare même ces images à ce qu'on ressent parfois lorsqu'on est fiévreux ou atteint d'une maladie neurologique. À l'égard de ces œuvres, il écrit :

*With configurations such as the human body it is difficult to read the shape or curvature of the reflective surface from the often confusing distortion of the reflected image. What we see is what we sometimes feel when the subjective image of the body is disturbed by fever or neurological disease. The point is that in contrast to anything else that we might see reflected in a mirror, we have direct, non-visual experience*

*of our own physique and when the reflected image conspicuously contradicts this feeling the effect is quite disconcerting*<sup>112</sup>.

Les déformations corporelles sont donc particulièrement déconcertantes, car ces corps difformes font dissonance avec notre propre expérience corporelle. Parallèlement, une dimension humoristique se dégage de l'œuvre de Kertész de par ces corps grotesques. Rappelons que le photographe utilise des miroirs déformants de foires et le côté ludique et comique de ce divertissement optique s'imprègne dans les *Distorsions*. La série, par son médium photographique et l'emploi de miroirs déformants, soulève également la question de la représentation et de son rapport à la réalité. En fait, la série joue avec la dichotomie illusion/réalité et dénature la relation entre le réel et la représentation de ce réel. Miroirs et photographies ont apparence de véracité. Or, Kertész, par l'utilisation de miroirs déformants, produit des illusions, des corps difformes dépourvus de réalité, qu'il photographie. Le référent de l'image photographique des *Distorsions* est l'image spéculaire déformée qui a comme référent un nu féminin. Ainsi, la photographie reste en quelque sorte authentique puisque l'illusion a réellement lieu dans le miroir qui, lui, inverse et déforme le réel. L'image photographique découpe le réel, qui est ici spéculaire. Mais ce découpage, ce cadrage, est subjectif. L'image photographique est le résultat de choix esthétiques subjectifs; c'est une interprétation du monde.

## 2.5 Miroir en éclats

Si le miroir est omniprésent dans l'histoire de l'art, celui-ci est parfois brisé, en éclats. La représentation du miroir en éclats, loin d'une démarche iconoclaste, transgresse

---

<sup>112</sup> Jonathan Miller, *op. cit.*, p. 45.



l'interdit en cassant le miroir pour questionner l'image et notre perception de l'image, la réalité et la représentation de la réalité.

Par exemple, dans *La clef des champs* (1936) (fig. 37) de Magritte, la vitre en éclats devient miroir. La fenêtre s'ouvre sur un paysage illusionniste et le verre, en se brisant, perd sa transparence et change de statut. Les morceaux de verre deviennent spéculaires en réfléchissant la représentation mimétique maintenant en éclats. Toutefois, ce verre cassé pourrait aussi suggérer que le paysage ait été peint directement sur la vitre derrière laquelle un vrai paysage se trouvait. Mais ce « vrai » paysage n'est-il pas une représentation aussi fictionnelle que ne l'est ce paysage peint sur la vitre ? Magritte veut nous amener à réfléchir au statut de la représentation dite réaliste et figurative et nous faire comprendre que tout cela n'est que fiction, que la peinture n'est que fiction. Le titre *La clef des champs* est une expression datant du Moyen Âge qui signifie la liberté de mouvement. La clef des champs « c'est la clé qui permet de sortir de l'endroit où on se trouve pour aller en terrain libre<sup>113</sup> ». Magritte, en montrant l'impossible, libère la peinture de sa fonction purement mimétique et valorise l'imaginaire, l'absurde, la créativité. Ironiquement, il dénonce l'apparence trompeuse de la peinture illusionniste en utilisant, dans une facture réaliste, les motifs de la fenêtre et du miroir, deux motifs qui sont considérés depuis la Renaissance comme des métaphores de la peinture. Rappelons que, selon la conception albertienne de l'art pictural qui resta en vigueur jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, le tableau est pensé comme une fenêtre ouverte sur le monde; il est le miroir du réel.

L'œuvre de Gwenaël Bélanger intègre aussi le miroir cassé, notamment dans l'épreuve photographique *Le faux mouvement* (2008) (fig. 38) qui présente une

<sup>113</sup> Alain Rey et Sophie Chantreau, « Clé (Clé des champs) », *Dictionnaire des expressions et locutions*, Paris/Montréal, Le Robert, 2007 [1989], p. 202.

séquence de miroirs qui volent en éclats. Plusieurs se fracassent sur le sol où ils accumulent les images spéculaires de l'atelier de l'artiste. Bien que sans son, l'image produit un effet sonore indirecte, car elle nous incite à imaginer le bruit des miroirs qui se cassent puisque l'œuvre suspend le temps au moment précis de l'impact des miroirs sur le sol. Ce temps arrêté sur l'éclatement des miroirs nous donne l'opportunité d'observer les innombrables éclats qui offrent une multitude d'images fragmentaires, démultipliant les points de vue. L'œuvre crée ainsi une sorte de désordre spéculaire qui s'entremêle au lieu : à l'avant-plan, les fragments de miroirs volent dans tous les sens, plusieurs reflètent le lieu hors champ, quelques-uns réfléchissent d'autres éclats alors que d'autres ne renvoient qu'une image insaisissable. Il devient par moment impossible de distinguer l'atelier des images spéculaires de celui-ci. Un peu plus d'un mètre par huit mètres de long, la photographie montre, sur l'extrémité droite, un miroir intact positionné en oblique. Ce miroir entier contraste avec le foisonnement de morceaux de miroirs qui volent en éclats et accentue, de ce fait, le dynamisme et le mouvement en suspens des miroirs brisés. Ces miroirs en éclats morcellent le réel réfléchi et, par l'irréversibilité des brisures qui scindent l'image, indiquent le caractère construit et incertain de la représentation. Le miroir se fractionne, mais conserve son pouvoir de réflexion et renvoie autant d'images qu'il y a d'éclats. Et comme le dit Agnès Minazzoli :

[...] si notre vue était assez puissante, nous pourrions nous voir encore dans la poussière d'un miroir dont chaque grain serait pour nous le lieu d'une méditation sur l'unité et la division à l'infini, sur le tout et la partie, ce dont se compose notre image, mais aussi l'espace, les corps, les corps dans l'espace, la terre, le ciel, tout l'univers<sup>114</sup>.

Le miroir en éclats souligne ainsi la divisibilité du visible et remet aussi en question nos perceptions visuelles. La fonction mimétique du miroir est toujours présente,

---

<sup>114</sup> Agnès Minazzoli, *op. cit.*, p. 86.

mais la forme et la réflexion du miroir se trouvent modifiées par l'éclatement du miroir : la représentation spéculaire est transformée.

## 2.6 Le miroir réel comme matériau, support et médium artistique

Le miroir réel apparaît dans la peinture en 1912 dans *Le lavabo* (fig. 39), collage cubiste de Juan Gris. On y trouve un morceau de miroir collé sur la toile peinte où s'entremêlent éléments figuratifs (rideau, peigne, flacon) et objets montrés simultanément sous divers angles. N'étant plus seulement représenté fictivement dans le tableau, le miroir devient ici un matériau plastique au même titre que les papiers collés et la peinture. Ce tableau réunit ainsi trois types de représentation : naturaliste, cubiste et spéculaire. À l'égard de cette insertion de miroir, le peintre explique : « une surface peut se transposer dans une toile, un volume peut s'y interpréter, mais un miroir, une surface changeante et qui reflète même le spectateur ? On ne peut que la coller, sous forme de glace<sup>115</sup> ». Gris utilise donc le miroir réel pour transformer l'espace pictural et renforcer l'impression de réalisme.

Les proportions du miroir dans l'œuvre prendront plus d'ampleur jusqu'à inverser le procédé, c'est-à-dire inclure la peinture dans le miroir plutôt que le miroir dans la peinture. C'est ce que fait Michelangelo Pistoletto dans ses « tableaux-miroirs », débutés en 1962, en sérigraphiant une image photographique sur de l'acier poli jusqu'à devenir miroir. Dans *Cameraman* (1962-2004) (fig. 40), on voit un immense miroir sur lequel l'artiste a imprimé une photo-sérigraphie représentant un homme debout avec une caméra à l'épaule. Les proportions réelles du personnage et

---

<sup>115</sup> Cité dans : Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris. Sa vie, son œuvre, ses écrits*, Paris, Gallimard, 1990 [1946], p. 219.

l'accrochage vertical rasant le sol confèrent au tableau un effet de réalisme. Le spectateur, en entrant dans l'espace spéculaire, entre également dans le tableau, sur le lieu de tournage qui est aussi l'environnement du visiteur. Ainsi, espace fictif et espace réel se rejoignent par cette interaction entre la photographie et ce qui se déroule dans l'image spéculaire. Conséquemment, passé, présent et futur se rencontrent dans l'œuvre, c'est-à-dire que le « ça a été là<sup>116</sup> » de la photographie se mêle au *ici et maintenant* du miroir qui, comme l'explique Pistoletto, « nous pousse [aussi] en avant, dans le futur des reflets à venir, et en même temps il nous repousse dans la direction où l'image arrive, c'est-à-dire dans le passé<sup>117</sup> ». Statique, dans un temps fixe, l'image photographique tangible contraste avec le présent des réflexions mouvantes, fugaces et immatérielles. Elle complexifie aussi l'espace spéculaire : alors que le miroir donne une illusion de profondeur, l'image photographique, maintenue sur le seuil de l'espace spéculaire, souligne la surface du miroir et renvoie à sa planéité. Posée *sur* le miroir, la figure se trouve entre l'observateur devant l'œuvre et son double spéculaire *dans* le miroir et donc *dans* la représentation avec la figure. Le spectateur est invité à entrer dans une sorte de relation spatiale avec la figure en pénétrant et bougeant dans – et disparaissant de – la représentation. La série, dans son ensemble, parfois expose des moments de l'histoire (guerre du Vietnam et manifestations politiques contemporaines) et souvent des images prélevées de la vie quotidienne en représentant, par exemple, une multitude d'individus, de couples, ou de groupes de gens dans des attitudes de réflexion, de contemplation, d'attente ou en train de marcher, de discuter, de photographier. En cours depuis 1962, la série se présente comme une ouverture sur le monde qui change

---

<sup>116</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Seuil, 2009 [1980], p. 119.

<sup>117</sup> Cité dans : Claude Pétry-Parisot (dir.) et Musée des beaux-arts, Rouen, *À travers le miroir de Bonnard à Buren*, [Catalogue d'exposition], Paris/Rouen, Éditions de la Réunion des musées nationaux/Musée des beaux-arts, 2000, p. 37.

et évolue dans le temps et invite l'observateur, par le miroir, à se positionner (spatialement, socialement ou politiquement) vis-à-vis de ces divers personnages et situations politiques photographiés au fil des années.

Le miroir apparaîtra ensuite dans plusieurs installations, il deviendra un médium artistique et un « outil d'appropriation de l'espace<sup>118</sup> »; ainsi l'œuvre, par le miroir, établit un dialogue avec le lieu qui l'expose. L'espace est alors mis en scène, fictionnalisé, et se révèle autre. Pensons notamment aux pavillons faits de miroirs sans tain de Dan Graham (*Hedge Two-Way Mirror Walkabout*, 2014, fig. 41), aux cabanes éclatées à miroirs de Daniel Buren (*Cabane rouge aux miroirs*, 1996 et 2006, fig. 42) et aux photographies de paysage investis de miroirs de Robert Smithson (*Mirror Trail*, 1969 et *Mirror Shore*, 1969, fig. 43, 44) qui, contrairement au « miroir-instrument » de la perspective renaissante, proposent une multiplicité de visions. Ces installations ou interventions spéculaires créent de la confusion entre œuvre d'art et environnement, sollicitant une observation attentive de l'espace (paysager ou architectural) pour bien le décrypter.

Les interventions spéculaires de Smithson s'approprient et reconstruisent des sites naturels. Les miroirs carrés ou rectangulaires disposés dans le paysage troublent son ordonnance naturelle en faisant des trouées artificielles qui le dédoublent ou incorporent un hors-champ créant une discontinuité dans le site. Les images spéculaires permettent différents points de vue du site naturel en reflétant, par exemple, une portion de ciel sur un sol enneigé ou sur une plage, mais cachent aussi des sections du paysage. La lumière du soleil est parfois reflétée par le miroir sur la neige ou sur l'eau et parfois elle éblouit le miroir qui ne renvoie plus d'image, mais seulement une blancheur lumineuse. Le miroir crée un espace illusoire, un non-lieu,

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 302. Sur cette thématique, lire les pages 305 à 329.

au sein du site photographié. L'œuvre insère une représentation de paysage spéculaire à l'intérieur d'une représentation de paysage photographique où l'immatérialité se confronte à la matérialité, l'insaisissabilité à la tangibilité, l'illusion à la réalité, l'artificialité à la nature. Les miroirs fragmentent le site naturel, la réalité visible, et interrogent la perception du visible qui ne peut jamais être complète, qui nous apparaît toujours morcelée. Ces images spéculaires au sein de la vaste nature représentent et reproduisent notre incapacité à saisir la totalité du visible et, par leur caractère mouvant et éphémère, témoignent de l'instabilité du monde en constante évolution.

Les cabanes éclatées à miroirs de Buren ont une structure architecturale d'un cube ouvert, éclaté. Sans toit et sans plancher, elles sont posées à même le sol, de sorte que la base du cube se fond dans l'environnement. L'extérieur est recouvert de miroirs alors que l'intérieur est coloré. Au centre de chaque mur, une porte est découpée et projetée vers l'avant à une distance d'environ deux mètres. Des rayures verticales noires et blanches de 8,7 cm de large (« outil visuel » de Buren depuis 1965) contournent les tranches et embrasures des portes accentuant leur projection et contrastant avec les surfaces réfléchissantes ou colorées de la cabane. Buren crée ainsi un lieu transportable, permanent ou éphémère, qu'il insère dans un lieu déjà existant et qui s'éclate spécifiquement en fonction de ce lieu qui l'expose. L'éclatement dynamise et perturbe l'espace, mais permet aussi d'y entrer et d'explorer physiquement et visuellement l'œuvre et son environnement. La cabane éclate jusqu'aux limites du site et chaque élément se trouve en interaction avec les autres. Les miroirs dédoublent l'espace environnant, le fragmentent et reflètent aussi des parties de l'œuvre dont les couleurs semblent flotter dans l'espace. Ils déconstruisent et reconstruisent le site pour offrir une multiplicité de points de vue et permettre donc de présenter le lieu autrement, sous un nouvel angle. Le miroir est alors un révélateur de contexte, il pointe la réalité du site. La cabane et le site sont

ainsi imbriqués l'un dans l'autre et se transforment mutuellement. L'œuvre, par ses miroirs, expose le lieu qui l'expose et souligne leur interrelation. En fait, les cabanes éclatées, en considérant d'un point de vue analytique ou critique le contexte spécifique du lieu (les dimensions de l'espace, la luminosité, l'architecture, ses fonctions, ses idéologies, ses critères esthétiques, ses choix d'œuvres d'art, ses réalités économique, politique et sociale, son histoire, etc.), montrent l'interdépendance de l'œuvre et du lieu d'exposition et remettent en question l'autonomie de l'objet d'art. Buren insiste sur le fait que l'espace d'exposition (muséale ou autre) n'est pas neutre et, par l'inclusion du reflet de l'observateur qui s'entremêle aux multiples réflexions du lieu et de l'œuvre, l'invite à s'interroger sur le contexte de présentation des œuvres d'art, sur l'ensemble des circonstances dans lesquelles elles s'insèrent.

Les pavillons de Graham (débutés en 1978) sont des structures à la fois architecturales et sculpturales habillées de miroirs sans tain qui allient, donc, la transparence du verre au pouvoir spéculaire du miroir. Il est à noter que c'est pour faire référence aux pavillons érigés dans les jardins des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, des constructions inspirées des ruines de l'Antiquité, que l'artiste nomme ses structures « pavillons ». Ces pavillons rappellent aussi, spécialement par leurs aspects formels et leurs matériaux, les édifices et gratte-ciels modernes dont les façades sont en verre transparent, mi-réfléchissant ou réfléchissant. L'architecture de verre transparent exhibe son espace intérieur à la vue du public et semble abolir la frontière entre l'intérieur et l'extérieur; l'architecture de verre réfléchissant le soustrait aux regards par la réflexion de l'environnement immédiat. En partie transparent et en partie réfléchissant, les pavillons de Graham questionnent les espaces privés et publics, leurs frontières et leurs articulations. Ses miroirs sans tain semblent aussi vouloir insister sur le fait que le verre, qu'il soit transparent ou réfléchissant, reste une barrière physiquement infranchissable, un obstacle qui sépare deux espaces. Les

pavillons jouent de la transparence et de l'opacité du miroir sans tain : ils laissent voir à travers la paroi de verre, mais réfléchissent aussi le contexte immédiat de manière à ce que le réel et les reproductions mimétiques du réel s'enchevêtrent. Il est alors difficile de discriminer le réel de sa représentation. Les pavillons tendent ainsi à mettre à l'épreuve la capacité du spectateur à distinguer et à catégoriser (hors de tout doute) le perçu. À l'instar des pavillons sis dans les jardins, le spectateur est invité à entrer dans l'espace de l'œuvre et à s'y attarder. Mais, le jeu de reflets et de transparences le convie à expérimenter l'œuvre et son lieu d'accueil. Se reflétant dans le miroir sans tain des pavillons, le visiteur se voit dans l'espace d'exposition : il est à la fois acteur et spectateur. Il est confronté à son double spéculaire qui s'embrouille dans l'enchevêtrement du lieu réel (de l'autre côté du verre) et de ses reproductions (dans le miroir), semblant quelque peu fantomatique et apparaissant parfois déformé par la concavité ou la convexité des parois. Cette image de soi plutôt étrange renvoyée par ces miroirs sans tain rend le spectateur davantage conscient de sa présence au monde et amène celui-ci à se repositionner et à revoir son identité propre.

À l'inverse, certaines installations usent du miroir pour produire une infinité d'images spéculaires et créer un environnement autre, imaginaire, qui s'ouvre vers un ailleurs et qui incite à la spéculation sur le monde, sur la connaissance. Par exemple, les pièces miroirs (débutée en 1965) de Yayoi Kusama, proposent des lieux clos constitués de surfaces réfléchissantes dans lesquels le spectateur peut entrer. Les installations *Infinity Mirrored Room – Filled with the Brilliance of Life* (2011) et *Aftermath of Obliteration of Eternity* (2009) (fig. 45 et 46) présentent des espaces sombres ponctués de lumières. Des miroirs recouvrent murs et plafond alors qu'une passerelle entourée d'eau forme le sol. Une multitude d'ampoules DEL, respectivement rondes multicolores et cylindriques dorées, suspendues à différentes



hauteurs, s'allument et illuminent graduellement la pièce créant des points de lumière qui scintillent dans l'obscurité. Les miroirs et l'eau, dans lesquels les ampoules se démultiplient, donnent l'illusion d'une profondeur infinie et offrent une infinie de points de fuite. L'observateur semble flotter au milieu de cette infinité, dans un espace poétique et mystérieux qui apparaît sans début ni fin. Lorsque les ampoules répandent suffisamment de lumière, le spectateur peut apercevoir ses multiples reflets plus ou moins sombres dans l'environnement. Ces espaces imaginaires et illusoire, coupés du monde extérieur, forment en quelque sorte des univers autres, qui leur sont propres, mais qui rappellent des images du cosmos, de galaxies. Ils suggèrent l'infini et évoquent les mystères de l'Univers, dont l'étendue de l'espace est inconcevable. Ces œuvres nous plongent dans une méditation sur l'espace, le temps, l'Univers, le néant, l'évolution et subséquemment sur notre présence dans l'Univers et sur les mystères de la vie et de la mort.

Avec ces œuvres de Smithson, de Buren, de Graham et de Kusama, le récepteur est appelé à expérimenter, physiquement et cognitivement, le miroir. Il est invité à se déplacer in situ ou à voyager mentalement dans l'espace pour enrichir sa perception et son expérience de l'œuvre. Souvent reflété dans le miroir, il devient alors, pour le temps de sa visite, une partie intégrante de l'objet d'art.

Nous avons vu que le miroir représenté dans les arts visuels est parfois mensonger ou ambigu et même sans image ou illusoire, qu'il renvoie parfois une image étrangement déformée et que parfois il se brise en mille morceaux reflétant mille images. Nous avons également vu que le miroir réel – qui fut d'abord utilisé comme matériau plastique et comme support et surface avant de devenir un médium artistique – fait entrer la réalité dans la fiction de l'œuvre, s'approprie l'espace environnant ou crée

des espaces autres, imaginaires. En fait, le miroir réel est souvent un moyen pour l'artiste d'interroger la représentation, la perception ainsi que notre rapport au monde.

## CHAPITRE III

### PERCEPTION, MÉMOIRE ET TEMPORALITÉ

Jusqu'à maintenant, nous avons étudié les considérations théoriques ainsi que les principales fonctions du miroir dans les arts visuels depuis la Renaissance jusqu'à nos jours. Bien que nous ayons abordé plusieurs œuvres convoquant le miroir réel, il a surtout été question du miroir représenté puisque le miroir réel, rappelons-le, n'est apparu en peinture qu'à partir de 1912 avec Juan Gris. À l'instar du miroir représenté dans les arts picturaux traditionnels qui souvent agit comme modalisateur spatial questionnant la genèse de l'image, nous croyons que, dans les œuvres du corpus de ce mémoire, le miroir réel agit comme modalisateur perceptuel et spatial et comme opérateur de sens et d'interprétations (c'est ce que nous tenterons de démontrer dans le dernier chapitre). Afin de mieux comprendre la manière dont l'observateur se voit sollicité à travers l'expérience esthétique spéculaire, il sera d'abord question, dans ce troisième chapitre, de la perception et de ses divers processus. Les dimensions sensible et cognitive de l'acte perceptif, le traitement interactif ascendant/descendant de l'information ainsi que la formation des représentations mentales seront esquissés avant d'aborder l'analyse neuronale de la perception de l'œuvre d'art. Nous nous attarderons ensuite aux différents systèmes mnésiques qui interviennent dans l'activité perceptive, et donc dans la réception de l'œuvre d'art (autant sur les plans perceptif qu'interprétatif), c'est-à-dire les mémoires sensorielle, à court terme (dite mémoire de travail) et à long terme ainsi que les mémoires épisodique, épisodique et sémantique. Comme le cerveau cherche à tisser des liens neuronaux entre la perception immédiate et des percepts mémorisés, nous discuterons, par la suite, du

processus de catégorisation de l'objet d'art en cours de perception et de ses facteurs invariabilité et nouveauté introduit par le neurobiologiste Jean-Pierre Changeux. Enfin, puisque la temporalité est une composante importante des installations spéculaires de notre corpus, nous examinerons le problème du temps et de la perception de son écoulement, en passant par les questions de la délimitation du présent, de la durée vécue par la conscience ainsi que de la division du temps en passé, présent et futur. Cette étude, qui s'appuiera sur des hypothèses et théories issues des neurosciences, de la psychologie cognitive, de la sémiotique et de la philosophie, permettra de mieux cerner les enjeux perceptuels et cognitifs de l'expérience spéculaire et nous servira de cadre théorique afin de proposer, dans le dernier chapitre, une lecture des œuvres de notre corpus.

### 3.1 La perception et ses divers processus

#### 3.1.1 Les dimensions sensible et cognitive

La perception « est une prise de contact avec l'environnement. Ce n'est ni seulement une prise de conscience ni seulement un comportement, mais les deux à la fois<sup>119</sup> ». Elle nous permet de prendre connaissance du monde extérieur, de l'expérimenter, d'agir sur et d'interagir avec ce qui nous entoure et est à l'origine d'une majorité de nos comportements et activités comme l'apprentissage, la mémorisation et la communication. L'acte perceptif est donc complexe et presque constant. Il s'agit d'une activité impliquant une forme d'organisation et de synthèse des données immédiates de la sensation. Ainsi que l'écrit la sémioticienne et historienne de l'art Fernande Saint-Martin : « La perception résulte d'une activité synthétique à laquelle

---

<sup>119</sup> André Delorme, *Psychologie de la perception*, Montréal, Études vivantes, 1982, p. 50.

contribuent de multiples organes sensoriels, des sens internes, des schémas émotifs et intellectuels, agissant sur un ensemble de stimuli provenant de la réalité externe<sup>120</sup> ».

L'activité perceptive implique aussi la mémoire qui enregistre l'information des éléments perçus, nous permettant de s'adapter à notre environnement.

Sans ce stockage des informations [explique Arlette Streri, psychologue de la perception], l'environnement nous apparaîtrait nouveau à chaque instant. Aucune reconnaissance des objets, des personnes, des événements ne serait possible. Aucun savoir ne serait stable. Il serait impossible pour les individus de prévoir, d'évaluer, d'agir, donc de s'adapter à l'environnement. Nous devons cette connaissance générale dans laquelle s'inscrit l'acte perceptif à une activité mentale que l'on désigne sous le terme cognition. Le terme cognition englobe aussi bien l'activité perceptive que celle de mémoire, de raisonnement ou de résolution de problèmes. Perception et cognition sont étroitement imbriquées dans leur fonctionnement<sup>121</sup>.

Cette définition de la cognition de Streri est en accord avec celle de Rudolf Arnheim, psychologue et théoricien de l'art, qui précise que la cognition inclut « toutes les opérations mentales qu'impliquent l'entrée, le stockage et le traitement de l'information, à savoir celles qui consistent à percevoir au moyen des sens, à mémoriser, à penser et à apprendre<sup>122</sup> » ainsi que celle du neurologue Bernard Croisile qui écrit :

---

<sup>120</sup> Fernande Saint-Martin, « De la fonction perceptive dans la constitution du champ textuel », *Protée*, vol. 16, n° 1-2, hiver-printemps 1987-1988, p. 204 ; cité dans Jocelyne Lupien, « L'apport des sciences cognitives à la sémiotique visuelle. Étude de la représentation des espaces perceptuels dans l'art de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle », Thèse de doctorat en sémiologie, Université du Québec à Montréal, 1996, p. 329.

<sup>121</sup> Arlette Streri, « Percevoir », dans Annick Weil-Barais (dir.), *L'homme cognitif*, Paris, PUF, 2011 [1993], p. 102.

<sup>122</sup> Rudolph Arnheim, *La pensée visuelle*, Paris, Flammarion, 1997 [1976], p. 22.

La cognition inclut l'ensemble des processus mentaux permettant d'acquérir, de conserver, de transformer ou d'utiliser des connaissances. Parmi ces processus, on compte la mémoire, le langage, l'attention, les gestes élaborés, les systèmes de reconnaissance spécialisée, le raisonnement, la résolution de problèmes, la planification, la prise de décision...<sup>123</sup>

La cognition est ainsi donc une dimension constitutive de la perception. Mais, qu'en est-il des sensations ? Si certains chercheurs considèrent que sensation, perception et cognition sont les trois niveaux qui constituent l'architecture perceptive, plusieurs se sont interrogés sur la pertinence de distinguer la sensation de la perception. Certains théoriciens, comme Hermann von Helmholtz, se représentent la perception comme un amalgame complexe formé de sensations plus élémentaires auxquelles le percept attribue une signification, alors que d'autres, dont nombreux théoriciens contemporains, parlent plutôt directement de percepts, car la sensation absolue est dépourvue de réalité psychologique<sup>124</sup>.

Opérée vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la distinction sensation/perception reposait sur l'idée que les perceptions réfèrent toujours à des objets externes tandis que les sensations sont des expériences personnelles, intimes des sujets. Par exemple, un point lumineux intense dans la nuit stimule les cellules de notre rétine. Cette excitation provoque une sensation lumineuse. Établir une relation entre la source lumineuse et l'étoile du berger est un acte perceptif. Autrement dit, la perception accorde une signification à la source responsable de la sensation<sup>125</sup>.

Dans cette optique, la sensation résulte de l'entrée en activité de récepteurs sensoriels qui recueillent les données de notre environnement (un « processus élémentaire

---

<sup>123</sup> Bernard Croisile, *Tout sur la mémoire*, Paris, Odile Jacob, 2009, p. 490.

<sup>124</sup> André Delorme, *op. cit.*, p. 390, 392-393.

<sup>125</sup> Arlette Streri, « Percevoir », dans Annick Weil-Barais (dir.), *op. cit.*, p. 101.

directement lié à l'excitation de récepteurs sensoriels, donc objectivable<sup>126</sup> ») tandis que la perception organise les données recueillies afin de nous permettre de reconnaître et d'identifier l'objet (une « construction subjective résultante [complexe dans laquelle il y a] implication de la mémoire, de l'anticipation, du jugement du percevant, etc.<sup>127</sup> »). Sensation et perception diffèrent ici dans leur fonctionnement, mais existent en simultanéité, elles s'enrichissent l'une l'autre.

Ainsi que le note le neurobiologiste Jean-Pierre Changeux, il y a des cas où la distinction entre sensation et perception est particulièrement évidente, par exemple lors de la contemplation d'une représentation ambiguë comme la figure 47 où un même dessin représente tantôt une coupe à champagne tantôt un monokini. « La "sensation visuelle" de l'œil au cortex est unique [écrit Changeux]. Mais donne lieu à deux perceptions distinctes, totalement irréductibles l'une à l'autre. À chacune d'elles s'attache un sens différent<sup>128</sup> ». Ainsi, pour une même sensation, peuvent exister deux perceptions et donc deux significations.

Enfin, selon Jocelyne Lupien, historienne et sémioticienne de l'art, « la sensation fait partie du processus intelligent de la prise de contact de l'être humain avec l'univers qui l'entoure<sup>129</sup> ». Elle estime que la distinction entre sensation et perception est légitime sur le plan biologique tandis qu'elle ne l'est pas sur le plan psychologique, car la sensation s'enregistre généralement inconsciemment et est difficilement

---

<sup>126</sup> Pierre Buser et Claude Debru, *Le temps, instant et durée. De la philosophie aux neurosciences*, Paris, Odile Jacob, 2011, p. 74-75.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>128</sup> Jean-Pierre Changeux, *L'homme neuronal*, Paris, Hachette Littératures, 2004 [1983], p. 166.

<sup>129</sup> Jocelyne Lupien, *op. cit.*, p. 333.

isolable, mais qu'il est tout de même justifié de tenter de l'analyser<sup>130</sup>. D'ailleurs, nous croyons, pour notre part, que la distinction sensation-perception, dans le cas d'études d'œuvres d'art visuel, peut parfois enrichir l'analyse, car les objets d'art s'adressent d'abord à nos sens (de manière directe ou indirecte), et être par conséquent pertinente et judicieuse. C'est pourquoi, au cours de ce mémoire, nous ferons spécifiquement référence aux sensations lorsque cela servira l'analyse.

### 3.1.2 La perception, traitement ascendant et descendant

Les chercheurs en neurologie et en psychologie cognitive de la perception proposent des modèles de la cognition afin de mieux comprendre les processus perceptuels chez l'humain. Ces théoriciens qualifient ces processus perceptivo-cognitifs d'ascendants (ou *bottom up*) et de descendants (ou *top down*). Depuis l'Antiquité jusqu'à l'ère actuelle, ces deux approches cognitives sont à la base de nombreux débats chez les penseurs de la perception-cognition. Les chercheurs qui prônent un modèle ascendant considèrent que la perception débute par un enregistrement des données sensorielles qui est ensuite acheminé et traité par le cerveau. Ceux qui préconisent un modèle descendant soutiennent que la perception est déterminée par les connaissances acquises du sujet percevant. Ainsi, suivant l'approche privilégiée, les diverses théories de la perception-cognition seront qualifiées de *bottom up* ou de *top down*. Depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle, un grand nombre de chercheurs adoptent l'hypothèse d'un traitement interactif ascendant/descendant. Selon cette hypothèse, à laquelle nous adhérons, des processus perceptivo-cognitifs ascendants et descendants s'enclencheraient lors de l'activité perceptive. La perception résulterait d'une

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 333.



interaction incessante entre les récepteurs sensoriels et les fonctions supérieures du cerveau. Autrement dit, comme le résume Lupien, « devant tout nouveau stimulus, nos récepteurs sensoriels commencent par capter les stimuli mais, en même temps, nos connaissances acquises antérieurement déterminent et orientent aussi notre perception du monde<sup>131</sup> ». Ainsi, les modèles cognitifs ascendants et descendants seraient complémentaires plutôt qu'opposés, car ceux-ci définissent différents aspects ascendants et descendants du processus complexe et dynamique de la perception.

### 3.1.3 Aperçu de la communication entre les récepteurs sensoriels et le cerveau

La communication entre le système nerveux périphérique (qui transmet les informations sensorielles) et le système nerveux central (l'organe de décision et de coordination) résulte d'impulsions électriques ou chimiques qui circulent par un dense réseau de câbles et de connections qui relie le cerveau, qui se compose de milliards de neurones, et le reste du corps. En d'autres termes, comme le spécifie le neurologue Antonio Damasio, « le cerveau et le corps forment une unité indissociablement intégrée, par le biais de circuits neuraux et biochimiques, où les messages sont acheminés aussi bien dans un sens que dans l'autre<sup>132</sup> ». Les informations transmises par les récepteurs sensoriels sont traitées en des aires déterminées du cortex selon l'organe sensoriel stimulé, aires corticales desquelles se forme une représentation neurale du monde extérieur, ainsi que l'explique le neurobiologiste Jean-Pierre Changeux :

---

<sup>131</sup> Jocelyne Lupien, *op. cit.*, p. 315 (note 14).

<sup>132</sup> Antonio R. Damasio, *L'erreur de Descartes. La raison des émotions*, Paris, Odile Jacob, 1995, p. 121.

Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, avec Munk, Ferrier, Brodmann et plus récemment Hubel et Wiesel, on sait que les organes des sens se projettent, après le relais thalamique [centre de contrôle des données transmises ensuite aux régions supérieures], sur des aires distinctes du cortex. Celles-ci sont situées dans les régions occipitale pour la vision, temporale pour l'audition, pariétale pour le toucher... [voir fig. 48] Chacune de ces surfaces "représente" donc un paramètre physique auquel l'organe sensoriel considéré est sensible. Une première représentation du monde sur le cortex se compose donc d'un découpage en territoires (en "continents") correspondant aux grandes catégories de signaux physiques qui pénètrent, indirectement, à l'intérieur de l'organisme *via* les nerfs sensoriels et les impulsions qui y circulent<sup>133</sup>.

Aussi, pour chaque sensorialité stimulée entrent en activité une aire sensorielle primaire du cortex (par exemple l'air visuel primaire) ainsi que des aires dites secondaires ou associatives (par exemple les aires spécialisées dans la signalisation de la couleur, de l'orientation, de la direction, de la profondeur ou du mouvement). L'information y est donc progressivement analysée, puis une synthèse mentale se produit au niveau frontal. En fait, les aires du cortex cérébral existent dans une relation de réciprocité complexe et il y a chevauchement entre elles, il n'y a donc pas de spécificité absolue. Les données liées à la sensorialité stimulée sont intégrées à d'autres données provenant des autres sens, puis comparées aux informations contenues dans la mémoire<sup>134</sup>. Le percept global résulte donc de la mobilisation de l'aire primaire ainsi que de celle de plusieurs aires secondaires simultanément. Changeux explique qu'en raison d'un manque de méthodes d'exploration quantitative, les détails précis de la connectivité corticale restent encore mal déchiffrés : les neurologues sont donc contraints à élaborer des modèles qui n'offrent

---

<sup>133</sup> Jean-Pierre Changeux, *op. cit.*, p. 147.

<sup>134</sup> « Les yeux envoient plus d'informations au cerveau que tous les autres sens réunis. Chaque nerf optique contient environ un million de fibres et on estime que plus de la moitié des sensations conscientes provient des yeux » : Steve Parker (dir.), « Système nerveux », *Le corps humain*, Montréal, ERPI, 2008, p. 92.

qu'une représentation partielle et simplifiée de l'organisation réelle, mais aident à l'exploration et à la compréhension de l'anatomie<sup>135</sup>. Cela dit, il a été démontré que de nombreuses connexions relient ces différentes aires corticales qui entrent en activité de manière hiérarchique (de l'aire primaire aux aires secondaires, puis entre aires secondaires) et simultanée (du thalamus aux aires primaire et secondaires, reliées directement et indépendamment par des voies parallèles)<sup>136</sup>.

Dans ces conditions, [écrit Changeux] on peut concevoir la formation du percept primaire comme résultant de l'entrée en activité *simultanée*, par ces multiples voies parallèles, des représentations primaires et secondaires du cortex, alors que les voies hiérarchiques participent au "bouclage" de ces multiples représentations de l'objet. L'entrée en activité d'aires multiples en interactions réciproques permet donc à la fois analyse et synthèse. Elle assure la "globalité" du percept. La conception du percept à laquelle on aboutit est donc *à la fois* topologique, car elle concerne des ensembles définis de neurones, et dynamique, puisqu'elle se fonde sur leur entrée en activité (électrique et chimique)<sup>137</sup>.

Ainsi que le précise Stanislas Dehaene et Changeux, l'accès conscient à une information spécifique ou le traitement conscient d'une information spécifique est limité alors qu'une grande part du traitement de l'information s'effectue de manière non consciente<sup>138</sup> :

*At any given moment, only a limited amount of information is consciously accessed and defines the current conscious content, which is reportable*

---

<sup>135</sup> Jean-Pierre Changeux, *op. cit.*, p. 78.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 172-173.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>138</sup> Non consciente ou inconsciente : nous préférons, comme Dehaene et Changeux, employer les termes « non consciente » pour bien différencier l'inconscient cognitif de l'inconscient de la psychanalyse introduit par Sigmund Freud (deux approches complètement distinctes).

*verbally or by an intended gesture. At the same time, many other processing streams co-occur but remain nonconscious*<sup>139</sup>.

La perception est ainsi donc une activité cognitive complexe au cours de laquelle le cerveau réalise de nombreuses opérations conscientes et non conscientes, opérations qui font encore l'objet d'abondantes recherches scientifiques.

### 3.1.4 Images perceptives et images de rappel

Pendant l'acte perceptif interviennent des *représentations mentales*, aussi appelées *représentations internes*, *images mentales* ou *objets mentaux*. Ces représentations de l'esprit, sur lesquelles le cerveau est en mesure d'effectuer des opérations mentales, se divisent au minimum, selon plusieurs neurologues contemporains dont Damasio et Changeux, en deux catégories : les images engendrées par la perception et celles générées par la mémoire.

Au cours de l'activité perceptive, le cerveau se représente mentalement le monde extérieur : « le cerveau de l'homme [écrit Changeux] contient et même constitue, par la disposition des neurones qui le composent, une "représentation" du monde qui l'entoure<sup>140</sup> ». En fait, comme l'explique la psychologue Anne Treisman qui a travaillé sur la perception-cognition, l'identification des objets requiert que le sujet percevant conçoive une représentation mentale intermédiaire qui assemble les traits perçus<sup>141</sup>. Cette image mentale résulte d'une synthèse des informations

---

<sup>139</sup> Stanislas Dehaene et Jean-Pierre Changeux, « Experimental and Theoretical Approaches to Conscious Processing », *Neuron*, vol. 70, n° 2, 28 avril 2011, p. 200.

<sup>140</sup> Jean-Pierre Changeux, *Raison et plaisir*, Paris, Odile Jacob, 2002 [1994], p. 84.

<sup>141</sup> Anne Treisman, « L'attention, les traits et la perception des objets », dans Daniel Andler (dir.), *Introduction aux sciences cognitives*, Paris, Gallimard, 2004 [1992], p. 190-191.

préalablement reçues et analysées par le sujet. Damasio qualifie ce type de représentations mentales d'*images perceptives*. Il explique qu'en regardant un paysage, en écoutant de la musique ou en touchant une surface métallique froide, par exemple, nous percevons des informations et formons des images dans le cadre des diverses modalités sensorielles<sup>142</sup>. Selon Treisman, « cette représentation intermédiaire jouerait un rôle important en nous permettant de garder une impression de continuité et d'identité préservée quand un objet se déplace ou change de traits<sup>143</sup> ». L'unité et la continuité de l'objet perceptuel est ainsi préservée pourvu que les coordonnées spatio-temporelles soient conciliables avec la présence d'un seul objet.

À ces images mentales de nature perceptive s'ajoutent durant l'acte perceptif des images de nature mnésique, appelées *images de rappel*, *images de mémoire*, *schèmes* ou *modèles*, par l'évocation d'expériences antérieures, d'idées et de pensées du passé. « Ces objets mentaux résulteraient de l'embrassement spontané d'ensemble de cellules nerveuses rendues coopératives à la suite d'une expérience antérieure<sup>144</sup> ». Les images de mémoire peuvent ainsi enrichir et singulariser l'expérience perceptuelle en cours. Ainsi que le précise Damasio, les images perceptives apparaissent avec plus de vivacité que les images de rappel :

Les images que nous reconstituons lors d'un rappel se présentent parallèlement à celles qui se forment en conséquence de stimulations externes. Les premières sont moins vives que les secondes. Elles sont faibles, comme l'a dit David Hume, par rapport aux images vigoureuses

---

<sup>142</sup> Antonio R. Damasio, *op. cit.*, p. 132-133.

<sup>143</sup> Anne Treisman, « L'attention, les traits et la perception des objets », dans Daniel Andler (dir.), *op. cit.*, p. 191.

<sup>144</sup> Jean-Pierre Changeux, *Raison et plaisir*, *op. cit.*, p. 93.

engendrées par les stimuli provenant de l'extérieur du cerveau. Mais ce sont tout de même des images<sup>145</sup>.

Hume, au XVIII<sup>e</sup> siècle, divisait les perceptions de l'esprit humain en deux catégories distinctes : les impressions et les idées.

La différence essentielle entre elles [écrit-il] consiste dans les degrés de force et de vivacité [*liveliness*] avec lesquelles elles frappent l'esprit... Ces perceptions qui entrent avec le plus de force et de violence, je les appelle impressions... Par idées, je veux dire les images affaiblies [*faint*]<sup>146</sup>.

Changeux a appuyé cette idée de Hume en proposant que le percept, l'image mnésique et le concept (envisagé comme une représentation schématique mémorisée) possèdent une même matérialité neuronale. Selon lui, « percept, image de mémoire et concept constituent des formes ou des états divers d'unités matérielles de représentation mentale<sup>147</sup> » qu'il nomme objets mentaux. Cette hypothèse suggère ainsi une parenté entre ces différentes représentations mentales ou objets mentaux.

Sommairement, l'évocation d'une image de rappel ou d'un souvenir est le résultat de la réactivation du parcours neuronal initialement créé lors de l'acte perceptif. Le souvenir n'est donc pas conservé en bloc en un lieu précis du cerveau, mais reconstruit momentanément et approximativement à partir des traces laissées par l'activité neuronale initiale. Ainsi que le spécifie le neurologue Bernard Croisile :

[...] les traces mnésiques des éléments constitutifs d'un souvenir [signification et aspects sensoriels] sont en fait réparties dans les différentes régions corticales qui ont été activées simultanément lors de

<sup>145</sup> Antonio R. Damasio, *op. cit.*, p. 146.

<sup>146</sup> David Hume, *Traité de la nature humaine* ; cité dans Jean-Pierre Changeux, *L'homme neuronal*, *op. cit.*, p. 168.

<sup>147</sup> Jean-Pierre Changeux, *Ibid.*, p. 168.

l'expérience perceptive initiale de ce souvenir. [...] De façon paradoxale, on pourrait dire que nous ne conservons pas le souvenir des épisodes vécus, mais plutôt celui de la capacité à les générer ! Se souvenir, c'est évoquer de manière synchrone les composantes d'un souvenir et leurs liens, tous multidistribués au niveau du cortex cérébral<sup>148</sup>.

Une des conséquences de la dispersion du souvenir est que sa remémoration ou reconstruction peut parfois être longue et parfois le souvenir peut être temporairement inaccessible, incomplet ou infidèle par rapport à la réalité de l'événement<sup>149</sup>. Comme l'indique le philosophe Georges Gusdorf, « le problème [de la complétude ou] de la fidélité ne se pose pas seulement au niveau de la conservation. Il intervient aussi bien au moment de l'enregistrement, de la perception du réel<sup>150</sup> ». C'est-à-dire qu'une perception ou un apprentissage déficient de l'information produira un souvenir incomplet ou infidèle relativement au réel. Ainsi, la carte neuronale du souvenir reprend celle de l'activité perceptive d'origine sans toutefois être nécessairement identique à cette dernière.

### 3.1.5 Art et perception

Dans *Le cerveau et l'art*<sup>151</sup>, Changeux explique que, devant un tableau, le cerveau procède à une analyse neuronale de l'ensemble ainsi que des détails de la représentation. Ce traitement de l'œuvre, spécifie-t-il, fait progressivement intervenir

---

<sup>148</sup> Bernard Croisile, *op. cit.*, p. 115.

<sup>149</sup> Sur les conséquences de la dispersion des souvenirs : *Ibid.*, p. 116.

<sup>150</sup> Georges Gusdorf, *Mémoire et personne*, Paris, PUF, 1993 [1950], p. 203-204.

<sup>151</sup> Jean-Pierre Changeux, *Le cerveau et l'art [enregistrement sonore]*, Paris, De vive voix, 2010, piste 6 (« La contemplation, de la rétine au cortex frontal » : 11 minutes 5 secondes).

des neurones de plus en plus spécialisés qui répondent exclusivement aux visages, aux mains ou à une couleur spécifique, par exemple. En fait, au cours de l'analyse de l'objet d'art, différentes voies et aires du cortex cérébral interconnectées participent au traitement des données dont les multiples aires visuelles (primaire et secondaires)<sup>152</sup>. Ainsi, lors de l'expérimentation d'une installation spéculaire (comme celles de notre corpus), l'observateur analysera séparément la forme de l'objet d'art, sa disposition dans l'espace d'exposition, les figures et objets renvoyés par les surfaces réfléchissantes de l'œuvre, leurs formes, leurs couleurs, leur emplacement dans l'espace de l'œuvre versus l'espace réel, leurs mouvements, etc. Ce qu'il y a de particulier avec les œuvres du corpus de ce mémoire, c'est que leurs surfaces spéculaires, puisqu'elles altèrent vigoureusement l'image de ce qui s'y reflète, complexifient, par moment, l'identification du perçu et questionnent, de ce fait, la perception de celui qui les observe. Cette difficulté perceptuelle retarde alors la synthèse mentale de l'œuvre d'art qui se produit au niveau du cortex frontal suite à l'analyse neuronale.

Plusieurs neurologues estiment que « le cortex frontal interviendrait [...] à la fois dans la genèse d'*hypothèse* et d'*intentions* et dans l'élaboration du *sens critique*, facultés essentielles [comme l'atteste Changeux] pour la contemplation du tableau<sup>153</sup> ». L'intelligibilité de l'œuvre d'art, la compréhension de ses divers niveaux de sens, fait donc appel à la raison. Mais l'objet d'art suscite aussi des émotions. Cette composante émotionnelle, précise Changeux, active certaines zones du cerveau : l'amygdale pour les émotions de peur ou le système limbique pour les autres émotions. Ainsi, conclut-il, au cours du traitement de l'œuvre, il y aura

---

<sup>152</sup> Jean-Pierre Changeux, *Raison et plaisir*, op. cit., p. 34.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 44.



analyse de ses multiples significations et évocation d'émotions pour générer, au niveau du cortex frontal, une représentation consciente de l'œuvre d'art<sup>154</sup>.

En somme, avec le progrès des connaissances scientifiques, notamment en raison de l'arrivée de l'imagerie fonctionnelle cérébrale (tomographie par émission de positons, imagerie par résonance magnétique fonctionnelle, etc.), un consensus semble surgir au sein des théories contemporaines de la perception-cognition à l'égard du caractère complémentaire, interactif et dynamique des processus perceptivo-cognitifs ascendants et descendants. Il y a également unanimité chez les chercheurs pour affirmer que la perception est médiatisée par des représentations mentales (images perceptives et images de rappel). En revanche, il y a divergence d'opinions sur l'enchaînement des étapes de l'activité perceptive : la rapidité des processus perceptivo-cognitifs ascendants et descendants, la primauté de ce qui est perçu, les parts de l'inné et de l'acquis dans la perception, etc. Malgré ces consensus et en raison de ces désaccords, les chercheurs étudient la perception en penchant plus vers l'une ou l'autre de ces dichotomies et orientent donc leurs recherches en fonction de leurs objectifs respectifs.

### 3.2 Le rôle de la mémoire dans l'activité perceptive et l'expérience esthétique

La mémoire joue un rôle essentiel dans l'activité perceptive, et donc dans l'expérience esthétique, car elle relie l'expérience perceptuelle en cours à nos connaissances du monde extérieur ainsi qu'à notre vécu. Étroitement liée à notre

---

<sup>154</sup> Jean-Pierre Changeux, *Le cerveau et l'art*[enregistrement sonore], op. cit., piste 6 (11 minutes 5 secondes).

identité et à nos fonctions cognitives, la mémoire, qui accumule souvenirs personnels et connaissances, nous permet de s'adapter à notre environnement et d'agir sur lui ainsi que sur nous-mêmes. Ainsi que l'écrit le philosophe Georges Gusdorf :

La mémoire, fonction du passé, désigne l'expression temporelle de notre existence. Elle est donc une manière de considérer cette existence, une forme essentielle de son affirmation. [...] il nous semble que la mémoire constitue l'une des manières dont le monde nous est donné, l'une des manières pour nous de nous situer dans le monde. Une attitude de nous à nous-même, le sens de notre propre existence<sup>155</sup>.

La mémoire n'est pas un processus unitaire, mais un phénomène complexe qui comprend plusieurs systèmes mnésiques dont les durées de conservation varient de quelques fractions de secondes à une vie durant. Bernard Croisile signale que les modèles théoriques de la mémoire qu'élaborent médecins et chercheurs, bien qu'ils apportent une vision assez précise de celle-ci, sont forcément réducteurs par rapport à la réalité quotidienne de son fonctionnement qui est fort complexe<sup>156</sup>. Sommairement, la mémoire peut se définir par l'ensemble des processus cérébraux permettant l'apprentissage, la conservation et la remémoration d'informations de manière consciente ou non. « Ces informations mémorisées concernent des épisodes de notre propre vie, des connaissances sur le monde qui nous entoure, des gestes spécialisés, des sons ou des images<sup>157</sup> » et sont conservées sous forme de traces mnésiques qui sont réactivées au moment de leur récupération. À la mémoire s'impose l'oubli, l'effacement ou l'inaccessibilité temporaire d'une information

---

<sup>155</sup> Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 196.

<sup>156</sup> Bernard Croisile, *op. cit.*, p. 86.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 86.

portant sur une connaissance ou une aptitude acquise ou sur un souvenir. Inévitable et complexe, l'oubli, souvent nuisible et agaçant, est aussi indispensable :

Il permet à notre mémoire consciente de ne pas être submergée par les souvenirs banals et les informations de peu d'importance [et] facilite la rétention de ce qui est essentiel à notre survie et notre identité en reléguant l'accessoire sans intérêt pour notre avenir<sup>158</sup>.

Précisons que la mémoire est toujours sélective, elle est notamment influencée par nos centres d'intérêts, nos expériences passées et nos émotions, et ce caractère sélectif forme notre identité. Ainsi que le précise Croisile :

[...] l'environnement facilite cette sélectivité, car l'usage qu'on fait de sa mémoire renforce certaines aptitudes. Au fil des circonstances de la vie, notre mémoire construit des secteurs privilégiés qui font la richesse et l'originalité de notre personnalité<sup>159</sup>.

### 3.2.1 Mémoire sensorielle, mémoire de travail et mémoire à long terme

Lors de la réception d'une œuvre d'art, la mémoire sensorielle, la mémoire à court terme (dite mémoire de travail) et la mémoire à long terme sont impliquées dans l'analyse et la synthèse des stimuli. Ces trois systèmes de mémoire constituent aussi les phases par lesquelles une information doit passer pour être mise en mémoire à long terme<sup>160</sup>. Essentiellement, cette classification séquentielle de la mémoire débute par la mémoire sensorielle qui, dès l'activation des organes des sens, assure une très

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>160</sup> Il est à noter qu'il existe différents types de classification de la mémoire. La classification séquentielle, modèle présentement admis et qui apparue à la fin des années 1960, se base sur la durée de rétention de l'information, du moment où elle est perçue à sa conservation à long terme.

brève persistance (quelques fractions de seconde à 3 secondes<sup>161</sup>) des informations captées et acheminées vers différentes aires du cortex, permettant ainsi le traitement et la reconnaissance des informations sensorielles. Si le stimulus est ignoré, l'information s'efface presque instantanément de la mémoire sensorielle. S'il est consciemment perçu et interprété, il peut alors être transféré vers la mémoire à court terme, un espace de travail temporaire (de là son appellation de mémoire de travail<sup>162</sup>) dans lequel l'information, maintenue de 20 à 90 secondes<sup>163</sup>, peut être répétée mentalement ou à voix haute, manipulée et analysée. S'il y a consolidation suite à une attention soutenue, des répétitions successives ou une association d'idées, l'information peut passer en mémoire à long terme qui peut conserver l'information jusqu'au terme de la vie, autrement la trace de l'information en mémoire de travail disparaîtra.

Ces trois systèmes de mémoire ont des capacités de rétention distinctes. Contrairement aux mémoires sensorielle et à long terme qui ont respectivement une capacité de rétention très importante et pratiquement illimitée, la mémoire de travail ne maintient généralement qu'entre 5 et 9 éléments<sup>164</sup> et est très sensible aux

---

<sup>161</sup> 300 à 500 millisecondes pour la mémoire sensorielle visuelle (mémoire iconique) et 2 à 3 secondes pour la mémoire sensorielle auditive (mémoire échoïque) : Bernard Croisile, *op. cit.*, p. 88. Il est probable que la mémoire iconique contribue à assurer une continuité dans la perception de l'espace : Pierre Buser et Claude Debru, *op. cit.*, p. 199.

<sup>162</sup> Nouvelle appellation suite aux travaux de A. Baddeley et G. Hitch, appellation qui définit mieux la complexité de ce système de mémoire : Alan Baddeley et Graham Hitch « Working Memory », dans G. A. Bower (éd.), *Recent Advances in Learning and Motivation*, New York, Academic Press, 1974, vol. 8, p. 47-90.

<sup>163</sup> En l'absence de répétitions successives, la durée de la rétention en mémoire de travail n'est que de 20 à 30 secondes : Bernard Croisile, *op. cit.*, p. 89.

<sup>164</sup> Couramment formulé :  $7 \pm 2$ . Il est possible d'augmenter la capacité de rétention de la mémoire de travail en utilisant une stratégie de regroupement des éléments à mémoriser appelée *chunking* (les *chunks* étant les éléments de regroupement). À titre d'exemple, mémoriser un numéro de téléphone à

interférences. La théorie qui prédomine actuellement pour expliquer la disparition de l'information considère que l'arrivée d'une nouvelle information chasse les précédentes<sup>165</sup>. Ainsi, la perception d'installations spéculaires (comme celles de notre corpus), qui exposent le récepteur à de multiples stimuli sensoriels (formes, couleurs, textures, rythme, mouvement...) et qui offrent une pluralité de points de vue, ne se fait pas d'emblée, mais progressivement, par focalisations successives sur différents aspects de l'œuvre. La capacité de rétention de la mémoire de travail étant limitée et l'oubli rapide, il est probable que le récepteur de l'œuvre prolonge son expérience spéculaire en cherchant à adopter, à nouveau, certains points de vue déjà expérimentés, mais partiellement ou totalement effacés par l'adoption subséquente d'autres points de vue, afin de mieux saisir l'œuvre et approfondir son analyse. L'expérimentation de ce type d'œuvres nous fait prendre conscience, en quelque sorte, du fonctionnement de notre mémoire de travail qui ne parvient pas à transférer toutes les informations disponibles en mémoire permanente, mais qui est essentielle à l'analyse d'informations nouvelles. La mémoire de travail est, comme le précise Croisile, « une étape cognitive fondamentale pour [manipuler l'information] lors d'opérations élaborées telles que calculer, comprendre, résoudre, comparer, identifier, vérifier, décider...<sup>166</sup> ».

Lors de l'expérience esthétique, mémoire de travail et mémoire à long terme entrent simultanément en activité, car si la première maintient active l'information qui est en cours de traitement, la seconde influence et nourrit l'interprétation. La mémoire à long terme s'élabore au cours de notre vie en accumulant expériences personnelles et

---

10 chiffres à l'aide de 4 *chunks* : le code régional, les 3 premiers chiffres, les 2 suivants, puis les 2 derniers. Bref, il est plus facile de mémoriser 4 *chunks* que 10 chiffres.

<sup>165</sup> Bernard Croisile, *op. cit.*, p. 89.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 94-95.

savoirs. Elle est, par conséquent, essentielle à la constitution de notre identité. Elle contribue grandement aussi aux activités perceptives en offrant une sorte de cadrage. Ainsi que l'explique la psychologue Arlette Streri :

La connaissance que l'on a de l'environnement repose sur une multiplicité de perceptions qui se sont succédées dans le temps et qu'on a mémorisées. Réciproquement, la manière dont on perçoit à un instant donné une zone déterminée de l'environnement est influencée par les perceptions antérieures et la connaissance générale qu'on possède de ce monde<sup>167</sup>.

Aussi, toute nouvelle expérience esthétique est influencée par nos connaissances acquises et nos expériences passées et pourra éventuellement influencer les suivantes. Par conséquent, une seconde expérimentation d'une même œuvre d'art ne pourra être identique à l'expérience précédente puisque la mémoire à long terme aura intégré de nouveaux savoirs et expériences.

### 3.2.2 Les mémoires épisodique, répisodique et sémantique

La mémoire permanente n'est pas une entité unique; au contraire elle est constituée de plusieurs systèmes de mémoire dont trois, notamment, sont engagés dans l'expérience esthétique : les mémoires épisodique, répisodique et sémantique<sup>168</sup>. La mémoire épisodique stocke des souvenirs personnels singuliers. Elle conserve

<sup>167</sup> Arlette Streri, « Percevoir », dans Annick Weil-Barais (dir.), *op. cit.*, p. 102.

<sup>168</sup> Endel Tulving, chercheur en psychologie expérimentale et en neuropsychologie, opposa, en 1972, le concept de *mémoire épisodique* à la *mémoire sémantique* (Serge Nicolas, « Architecture et fonctionnement de la mémoire humaine », dans Annick Weil-Barais (dir.), *op. cit.*, p. 388-389.) et le terme de *mémoire répisodique* fut inventé par le psychologue Ulric Neisser, en 1981, pour désigner les cas où les épisodes répétés se mêlent avec le temps (Bernard Croisile, *op. cit.*, p. 386.). Nous ne considérerons ici que les systèmes de mémoire qui jouent un rôle important dans la réception des œuvres de notre corpus, mais il existe plusieurs autres sortes de mémoire.

l'information concernant des épisodes ou des événements uniques personnellement vécus, à des moments précis, en des lieux donnés, et étant imprégnés d'une charge émotionnelle ou affective. Deux souvenirs semblables sont ainsi rattachés à deux contextes distincts. Endel Tulving a qualifié cette mémoire d'autonoétique, car celle-ci est étroitement liée à la conscience de soi, aux affects et émotions ainsi qu'au temps<sup>169</sup>. En se remémorant un épisode vécu, le sujet voyage dans le temps, il prend conscience de son identité et du caractère temporel de son existence. La mémoire épisodique correspond aux souvenirs schématiques construits à partir d'événements personnels similaires répétés de manière récurrente. Elle ne conserve que leurs traits généraux communs et efface leurs détails particuliers. La mémoire sémantique est formée de connaissances langagières et encyclopédiques. Elle retient donc des connaissances sur le monde et ses codes de communication : le vocabulaire, la grammaire, les idées, les concepts, les coutumes sociales, la géographie, les événements historiques, le fonctionnement des objets, etc. Une grande partie de ces connaissances nous est rapidement accessible, sans requérir d'effort. Elles n'ont pas de caractère unique, car elles ont été apprises à plusieurs reprises lors de divers épisodes : elles sont, par conséquent, habituellement détachées de leur contexte d'apprentissage. Comme le précise Croisile, « la mémoire sémantique est aussi appelée mémoire collective car elle contient des faits appris au sein de notre groupe social et partagés avec les membres de notre communauté culturelle<sup>170</sup> ».

Les mémoires sémantique et épisodique existent en étroite relation et leur fonctionnement est souvent transversal, comme l'explique Croisile : « d'une part, les faits de la mémoire sémantique sont parfois fortement liés à des épisodes vécus et,

---

<sup>169</sup> Au sujet des formes de conscience des stocks de mémoire attribué par Tulving, voir par exemple : Bernard Croisile, *op. cit.*, p. 106-107.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 99.

d'autre part, certains éléments de notre vie personnelle peuvent devenir des faits sémantiques<sup>171</sup> ».

La mémoire autobiographique [qui assure le sentiment d'identité et de continuité du moi] est ainsi composée des événements de la mémoire épisodique [– auparavant considérée comme son équivalence stricte –] (les épisodes personnels uniques : “Ce que j’ai fait”) et de faits de la mémoire sémantique (les faits personnels répétés : “Ce que je sais sur moi”), cette mémoire sémantique contenant également les connaissances culturelles partagées avec autrui (les faits culturels répétés : “Ce que je connais sur le monde”)<sup>172</sup>.

Les œuvres d’art font partie de notre histoire et mémoire collective. Elles sont des visions d’artistes sur le monde extérieur ou sur leur monde intérieur véhiculées au sein de la communauté et constituent, comme le dit la sémioticienne et historienne de l’art Nycole Paquin, « des lieux-repères pouvant servir d’espaces symboliques et analytiques en circulation<sup>173</sup> ». Ces œuvres établissent une communication entre l’artiste, qui « puise à même ses réminiscences et construit un ensemble synthétique qu’il instaure dans sa production dans un mouvement constant de réajustement<sup>174</sup> », et le récepteur, qui active différentes traces mnésiques de ses expériences et connaissances pour décoder l’objet d’art et éventuellement élaborer la portée sémantique et symbolique de celui-ci. « La compréhension du tableau [écrit le neurobiologiste Jean-Pierre Changeux] passe par la capture du rythme des formes et des figures, par la reconnaissance d’une organisation temporelle. Elle se rapproche,

---

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>173</sup> Nycole Paquin, *Le corps juge. Sciences de la cognition et esthétique des arts visuels*, Montréal/Saint-Denis, XYZ/Presses universitaires de Vincennes, 1997, p. 100.

<sup>174</sup> *Ibid.*



de ce fait, du raisonnement<sup>175</sup> ». Pour reconnaître l'organisation temporelle et construire son interprétation, le récepteur fera notamment appel à son savoir lié à l'histoire de l'art et au décodage du langage plastique. Probablement qu'il évoquera également, volontairement ou inopinément, des expériences esthétiques antérieures ainsi que des souvenirs singuliers ou schématiques d'événements, d'affects ou d'activités perceptives passées afin d'établir des comparaisons avec son expérience en cours pour nourrir, de la sorte, son interprétation. L'observateur confronte ainsi l'objet d'art à des représentations internes de nature mnésique stockées dans sa mémoire à long terme. Il tente d'établir, comme l'affirme Arnheim, une correspondance entre l'œuvre et des « concepts visuels » ou « catégories visuelles » mémorisés<sup>176</sup>. Conséquemment, une structure inédite serait plus difficile, voire impossible, à décoder. Ainsi, l'œuvre d'art possède une pluralité de sens qui émergent chez le spectateur en fonction notamment de ses savoirs conceptuels et culturels et de ses expériences perceptuelles inscrits dans ses mémoires épisodique, répisodique et sémantique.

### 3.3 Reconnaissance de constantes et nouveauté

Devant l'objet d'art, tout comme devant tous nouveaux stimuli, le cerveau cherche à établir des liens neuronaux entre la perception en cours et ses connaissances. Selon Changeux, s'il y a congruence entre la perception immédiate et des percepts provenant d'autres expériences culturelles ou perceptives vécues antérieurement et enregistrés dans la mémoire permanente, cela serait une des sources du plaisir

---

<sup>175</sup> Jean-Pierre Changeux, *Raison et plaisir*, op. cit., p. 39.

<sup>176</sup> Rudolf Arnheim, op. cit., p. 35-37.

esthétique. Il explique qu'en contemplant une œuvre d'art, l'observateur la confronte à des schèmes internes pour y déceler des ressemblances et des différences entre l'œuvre et ce qu'il connaît et que la reconnaissance du même apporterait une satisfaction cognitive :

Lorsque l'observateur focalise l'attention sur le tableau, ces schèmes défilent jusqu'à ce qu'une homologie, une congruence, se présente avec des traits pertinents de la sensation provoquée par l'œuvre examinée. Il y a alors *résonnance*, sensation de plaisir<sup>177</sup>.

Ce processus cognitif de comparaison, dans lequel intervient la mémoire à long terme, permet notamment de tisser des liens (stylistiques, formels, plastiques, iconographiques, symboliques, etc.) avec d'autres œuvres de l'artiste ou d'autres artistes et de développer, de la sorte, la réflexion sur l'expérience esthétique immédiate. Selon le neurobiologiste, l'épreuve de la reconnaissance est un processus de catégorisation qui se fonde sur « cette capacité du cerveau [...] de reconstruire à partir d'indices physiques du monde extérieur des *invariants* de forme, de couleur, de "rapports" qui lui permettent d'accéder à la connaissance de celui-là et d'agir pertinemment sur lui<sup>178</sup> ». D'ailleurs, d'après Gombrich, « sans cette faculté... [...] de *reconnaître des constantes* parmi différentes variations et de maintenir le cadre d'un univers stable à l'encontre des conditions changeante, l'art n'aurait jamais existé<sup>179</sup> ».

Or, pour qu'il y ait plaisir esthétique, Changeux soutient qu'il doit aussi y avoir innovation, c'est-à-dire que l'œuvre doit comporter, en tout ou en partie, un caractère

---

<sup>177</sup> Jean-Pierre Changeux, *Raison et plaisir*, op. cit., p. 92 et 93.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>179</sup> E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Oxford, Phaidon Press Ltd., 1960 ; cité dans Jean-Pierre Changeux, *Raison et plaisir*, op. cit., p. 72.

inédit pour le sujet percevant (l'artiste comme le spectateur). Il avance que, lorsqu'il y a répétition (absence de nouveauté), il se produit une sorte de désensibilisation de nos neurones engendrant une *fatigue esthétique* qui surviendrait finalement suite au *déjà vu*, au *trop vu* alors que, devant une nouvelle image, différents territoires cérébraux s'activeraient dont le cortex préfrontal (l'activation de celui-ci s'atténuant progressivement devant le même, le déjà vu)<sup>180</sup>. Son hypothèse s'appuie sur des observations de réactions de l'homme et des animaux supérieurs face à des stimuli surprenants ou nouveaux.

Parmi les réactions physiologiques observées, la tête et le regard s'orientent vers la source de stimulation nouvelle. Des neurones distribués de manière diffuse dans le tronc cérébral participent à la régulation de ces mouvements. Lorsque l'événement surprenant se répète, perd de son caractère inattendu, l'amplitude de la réaction d'orientation diminue progressivement : il y a "habituatation". Seul un stimulus non familier fera réapparaître une réponse, provoquera une "déshabituatation". La singularité de l'œuvre d'art déshabituée systématiquement le spectateur<sup>181</sup>.

Ainsi, selon Changeux, l'œuvre d'art provoquerait, par son innovation, une déshabituatation chez l'observateur et éveillerait, par ses invariants ou constantes, des résonances. Le plaisir esthétique reposerait donc sur l'équilibre du même et de la nouveauté :

Classer, c'est à la fois regrouper des espèces différentes dans une même catégorie et séparer les catégories les unes des autres. Le "plaisir taxonomique" résulterait donc de la perception simultanée de la *rime* et de la *nouveauté*. La psychologie expérimentale montre que les enfants sont attirés par des stimuli qui ne sont ni entièrement nouveaux ni complètement familiers, mais présentent des variations mineures par

---

<sup>180</sup> Jean-Pierre Changeux, *Le cerveau et l'art[enregistrement sonore]*, op. cit., piste 9 (« Les règles de l'art » : 12 minutes 43 secondes).

<sup>181</sup> Jean-Pierre Changeux, *Raison et plaisir*, op. cit., p. 71.

rapport à un original. Le tableau exploiterait cette faculté en étant, selon [le psychologue Nicholas] Humphrey, “un poème visuel construit sur la base de la rime et du contraste entre éléments visuels”<sup>182</sup>.

Les installations spéculaires de notre corpus exploitent ce principe du même et de la différence, de la rime et de la nouveauté. Elles stimulent cette activité cognitive de classification par l'utilisation singulière d'un objet – et motif – récurrent dans l'histoire de l'art occidental et par la distanciation qu'elles créent par rapport au réel qui se reflète de manière altérée sur les surfaces réfléchissantes. Par cette distanciation, elles provoquent aussi un sentiment d'étrangeté qui, selon nous, participe au plaisir esthétique de ces œuvres. Comme le mentionne Jocelyne Lupien :

[Le] plaisir esthétique peut aussi être enclenché par l'étrangeté et l'altérité. Regarder une œuvre dans laquelle s'instaure, par exemple, une distanciation avec la mimésis et une rupture avec les codes artistiques préétablis, permet précisément de nourrir et de renouveler l'imaginaire collectif et individuel<sup>183</sup>.

D'ailleurs, Changeux estime que :

[Le] pouvoir sur l'imaginaire est particulièrement vif lorsque la représentation se détache de la simple mimesis, qu'une distanciation a lieu. À la différence du concept scientifique, qui se referme sur un sens précis et vise d'emblée l'universalité, l'œuvre d'art, par sa faculté d'éveil, s'ouvre à une multiplicité d'expériences de pensée qui laissent une part majeure au subjectif, à l'expérience individuelle<sup>184</sup>.

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>183</sup> Jocelyne Lupien, « Les théories de la perception-cognition et les arts visuels », *Visio*, vol. I, n° 2, 1996, p. 70.

<sup>184</sup> Jean-Pierre Changeux, *Raison et plaisir*, *op. cit.*, p. 41.

Les œuvres de notre corpus, qui misent notamment sur l'interaction entre la perception immédiate et les percepts mémorisés, jouent avec les limites de la perception, la remettent en question, stimulant ainsi la réflexion sur la manière dont nous percevons et peuvent, en engendrant une certaine difficulté dans la saisie de leur organisation temporelle, susciter, chez le sujet percevant, un plaisir cognitif.

### 3.4 Le temps et la perception de son déroulement

La temporalité est une composante déterminante des installations spéculaires de notre corpus : par leurs miroirs qui réfléchissent l'espace et le mouvement réels environnants, elles abordent le problème du temps. Il ne s'agit pas ici d'un temps représenté comme on peut le voir dans les arts dits traditionnels (peinture et sculpture), lesquels doivent user de différents stratagèmes pour contrer leur caractère statique et donner l'illusion du mouvement, de l'action, de l'évolution et donc du temps et de son déroulement. Au contraire, les installations spéculaires reflètent le temps réel et mouvant, celui dans lequel évolue le spectateur. À la différence de l'œuvre peinte ou sculptée qui offre une image pérenne et stable, les miroirs des installations spéculaires renvoient des images éphémères, précaires, qui expriment le caractère changeant et fuyant du temps. Mais le temps, qu'est-ce que c'est ?

Il est difficile de définir précisément ce qu'est le temps. Se questionnant à ce sujet, Saint Augustin remarque que : « Quand personne ne me le demande, je [...] sais [ce qu'est le temps]; dès qu'il s'agit de l'expliquer, je ne le sais plus<sup>185</sup> ». Cette phrase exprime bien la difficulté que nous éprouvons à déterminer ce phénomène complexe qui, malgré son omniprésence dans notre existence, est finalement enveloppé de

---

<sup>185</sup> Saint Augustin, *Confessions*, texte établi et traduit par P. de Labriolle, Paris, Les Belles Lettres, 1994, livre XI, xiv ; cité dans Pierre Buser et Claude Debru, *op. cit.*, p. 22.

mystère. Notre conception du temps a continuellement changé avec l'avancement des connaissances scientifiques et les recherches sur cette question se poursuivent au sein de diverses disciplines notamment la philosophie, la physique, la psychologie et les neurosciences. Il est intéressant de rappeler que longtemps scientifiques et philosophes ont parlé d'un temps unique jusqu'à ce que la science moderne sépare le temps physique du temps psychologique : « en créant son propre temps, l'homme a fini par en comprendre la singularité par rapport à un temps physique lui-même démultiplié et diversifié<sup>186</sup> ».

L'homme est un être temporel assujetti au temps. Comme l'observe avec acuité Arlette Streri :

C'est seulement au niveau de la pensée que l'homme maîtrise le temps. Grâce à la mémorisation des événements écoulés sur lesquels notre pensée peut librement réfléchir, voire apporter des modifications ou en inverser l'ordre, grâce aux anticipations des changements à venir, l'homme se libère du temps<sup>187</sup>.

Les installations spéculaires de notre corpus tendent à faire éprouver l'écoulement du temps et invitent à méditer sur ce phénomène énigmatique. Le temps régit notre vie, mais nous ne prenons pas toujours conscience de son écoulement dans le flot de nos activités quotidiennes. D'emblée, par l'utilisation du miroir, ces installations abordent la notion de temporalité dans la mesure où ce matériau double constamment le présent fuyant qui se déroule devant lui. Ces installations spéculaires incitent à une prise de conscience du temps étroitement imbriquée à une prise de conscience de l'espace : le miroir accentue l'idée du *ici et maintenant* et pose aussi, par son caractère éphémère et amnésique, le problème de la délimitation du présent.

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>187</sup> Arlette Streri, « Percevoir », dans Annick Weil-Barais (dir.), *op. cit.*, p. 186.

Le présent est le temps intermédiaire entre le passé et le futur : « il est, dit Aristote, ce qui réalise la continuité du temps, parce qu'il le divise perpétuellement en "passé" et en [...] "futur", tout en les maintenant ensemble; il est à la fois ce qui divise et ce qui unit<sup>188</sup> ». Ainsi que le mentionne Gusdorf : « Le présent se donne à nous sans effort, et dans une certaine mesure, nous risquons de le fausser en nous préoccupant de lui<sup>189</sup> ».

Le présent immédiat ou le pur présent est insaisissable; lorsque nous en prenons conscience, il fait déjà parti du passé, il n'est plus actuel.

L'idée du présent est, pour [le philosophe français Jean-Marie Guyau], une conception abstraite dérivée, qui n'existe à l'origine qu'implicitement dans celle de l'action. Le vrai présent serait un instant indivisible, de transition entre passé et futur, et qui ne peut être conçu que comme infiniment petit, naissant et mourant à la fois<sup>190</sup>.

Or, plusieurs philosophes, dont Clay, William James et Edmond Husserl notamment, ont discuté du fallacieux ou spécieux présent : un présent qui a une certaine épaisseur, une durée<sup>191</sup>. Malgré son caractère non objectif, ce présent, « cette courte durée pendant laquelle nous sommes immédiatement et incessamment conscients d'une réalité existante<sup>192</sup> », serait « la vraie intuition du temps<sup>193</sup> ».

---

<sup>188</sup> Pierre Buser et Claude Debru, *op. cit.*, p. 20-21.

<sup>189</sup> Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 6.

<sup>190</sup> Pierre Buser et Claude Debru, *op. cit.*, p. 63-64.

<sup>191</sup> Tel que Buser et Debru le précisent : « Le terme [spécieux présent] a été créé par une série de philosophes "amateurs" dont les plus récents sont Robert Kelly, plus connu sous le pseudonyme Clay et qui fut proche de William James, et Shadworth Hodgson qui aurait influencé E. Husserl » ; *Ibid.*, p. 45, note 30.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 62.

[Le spécieux présent] est un intervalle et non pas un instant sans durée. Ses valeurs proposées récemment ont beaucoup varié, de quelques secondes à probablement une minute au maximum. Quoi qu'il en soit, le présent devient ainsi "l'intervalle tel que les événements se déroulant pendant ce temps soient vécus comme au présent". Il est effectivement trompeur et non objectif, en ce qu'il contient des événements qui se suivent dans un certain intervalle<sup>194</sup>.

Ainsi, le présent perçu par la conscience (l'attention) comprend le passé immédiat (la rétention) et le futur imminent (la protention), intervalle de temps que nous percevons comme un tout. « À tout moment, [écrit Husserl] il y a dans la conscience une présence des phénomènes passés tout comme il y a une anticipation du futur ou une projection vers lui<sup>195</sup> ». Sans cette capacité de percevoir le prolongement du présent vers un avant et un arrière, tout rythme ou mélodie nous seraient imperceptibles<sup>196</sup>. Le spécieux présent est donc à l'opposé du présent représenté comme un point sans dimension qui sépare le passé du futur sur une droite.

Henri Bergson s'est d'ailleurs opposé à cette conception du temps imagé par une droite et privilégie plutôt la notion de durée.

À la place du temps "spatialisé" représenté par la droite, Bergson nous invite à considérer la durée, le temps vécu exclu d'une physique qui réduisait le temps au mouvement : la durée implique une conservation du passé et une anticipation du futur; quant au présent, il correspond à une certaine *épaisseur de durée qui se compose de deux parties : notre passé immédiat et notre avenir imminent*<sup>197</sup>.

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 130-131.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>196</sup> Arlette Streri, « Percevoir », dans Annick Weil-Barais (dir.), *op. cit.*, p. 186.

<sup>197</sup> Ilya Prigogine et Serge Pahaut, « Redécouvrir le temps », dans Michel Baudson (dir.) et Palais des beaux-arts, Bruxelles, *L'art et le temps. Regards sur la quatrième dimension*, [Catalogue d'exposition], Paris, A. Michel, 1984, p. 23-24.



Comme d'autres philosophes avant lui, Bergson confronte le temps physique (temps objectif des horloges) à la durée (temps subjectif de la conscience). Il sépare l'uniformité du temps physique de l'irrégularité du temps de la conscience qui dérive de nous. Le temps perçu par la conscience se distingue alors de toute mesure temporelle de l'horloge (heure, minute, seconde). « Le temps mathématisé du physicien n'épuise manifestement pas le sens du temps vécu, pas plus que le temps vécu ne donne l'intuition de toutes les facettes du temps physique<sup>198</sup> ».

La durée est le résultat d'une construction mentale : « [elle] n'a pas d'existence réelle, mais il s'agit tout de même d'une variable essentielle de notre vie<sup>199</sup> ». De même, comme l'explique Pierre Buser (neurosciences) et Claude Debru (philosophie), la division du temps en passé-présent-futur est une construction de l'esprit, car seul le présent est; le passé n'est plus et le futur n'est pas encore. Lorsque le passé est remémoré ou le futur anticipé, ils le sont dans le présent et lorsque le futur arrive, il est le présent.

L'attention, la rétention et la protention sont des moments impliqués dans cette sorte de fluidité qu'est le *flux du temps*. Toutefois, la division de la vie en passé, présent et futur est une construction mentale et, en définitive, illusoire. Le passé et le futur sont des formes-pensées, des abstractions mentales. [...] Donc, tout ce qui est réel, la seule chose à jamais se produire, c'est vraiment le présent, seul espace de vie<sup>200</sup>.

Quant à l'instant, plusieurs penseurs le considèrent comme une limite mathématique – et non comme un élément constitutif – du temps entre le passé et le futur. « À

---

<sup>198</sup> Pierre Buser et Claude Debru, *op. cit.*, p. 79.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 135.

comparer Platon, puis Aristote, Augustin, Descartes, Newton et Bergson, il est assez notable que l'instant est une entité ponctuelle et sans durée (analogue au point dans l'espace) et clairement distinct du "moment", de durée non nulle<sup>201</sup> ». Contrairement au présent qui, comme nous l'avons vu plus haut, accomplit la continuité temporelle en divisant et reliant le passé et le futur, « l'instant implique la rupture de la solidarité temporelle<sup>202</sup> ».

Enfin, il ne semble exister aucun récepteur sensoriel chez l'homme ou chez l'animal qui permettrait d'enregistrer le passage du temps. Néanmoins, l'homme arrive tout de même à prendre conscience du temps et de son écoulement.

Pour la philosophie occidentale, c'est le soi qui construit le temps, et sa perception est de ce fait un état mental, et ce sont principalement les fonctions cognitives telles l'attention, la mémoire de travail et la mémoire à long terme qui déterminent nos jugements temporels<sup>203</sup>.

Ces fonctions cognitives permettent de ressentir la durée, de distinguer les rythmes réguliers ou discontinus, de percevoir la succession ou l'ordre des événements et la simultanéité d'événements (survenant en même temps ou sans délai perceptible), aspects qui nous font prendre conscience du déroulement temporel<sup>204</sup>.

Pour conclure, les différentes définitions et hypothèses portant sur la perception et sur la mémoire, abordées en début de chapitre, nous ont permis de nous familiariser avec les divers processus perceptuels et mnésiques qui interviennent dans la réception de

---

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 29 (note de bas de page 19).

<sup>202</sup> Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 4.

<sup>203</sup> Pierre Buser et Claude Debru, *op. cit.*, p. 179.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 180.

l'objet d'art. C'est d'ailleurs à partir de ces processus que l'observateur catégorise l'œuvre en présence en considérant, comme nous le dit Changeux, ses invariants ou constantes et ses différences ou innovations. C'est aussi à partir de la perception et de la mémoire que le sujet percevant parvient à prendre conscience du temps et de son écoulement. Les théories et hypothèses sur ces questions perceptuelle, mnésique, catégorielle et temporelle qui ont été traitées au cours de ce chapitre serviront d'outils méthodologiques et théoriques pour cerner et analyser les enjeux perceptuels et cognitifs des installations spéculaires de notre corpus que nous analyserons dans le prochain et dernier chapitre.

## CHAPITRE IV

### LE MIROIR COMME MODALISATEUR PERCEPTUEL ET OPÉRATEUR DE SENS

Le miroir réel, dans les arts visuels contemporains, est souvent utilisé de manière à questionner la représentation, la perception ainsi que notre rapport au monde extérieur. C'est d'ailleurs le cas avec les œuvres du corpus de ce mémoire, soit les installations *Poursuivre le hors-champ* (2008) de Gwenaël Bélanger et *Cloud Gate* (2004) d'Anish Kapoor, qui placent le spectateur devant des difficultés perceptuelles à élucider en interagissant avec leurs miroirs afin d'édifier leur portée symbolique et sémantique. Ces objets d'art emploient le miroir de façon à créer des dissonances perceptuelles et cognitives avec la réalité qui l'entoure et ainsi éprouver la perception de l'observateur et l'entraîner à réinterpréter le monde. Il s'agira donc, dans ce dernier chapitre, de dégager et d'analyser les enjeux perceptuels et cognitifs de ces installations spéculaires afin de démontrer que le miroir agit, dans ce corpus précis, comme modalisateur perceptuel et opérateur de sens et d'interprétations. Avant de passer à l'analyse des œuvres de Bélanger et de Kapoor, il nous semble important d'aborder succinctement l'inversion spéculaire du miroir conventionnel, c'est-à-dire le miroir plan (donc plat, sans courbe).

Le miroir plan qui reproduit le réel de manière inversée installe, par cette inversion, une non-coïncidence entre le reflet et le référent. Le miroir inverse l'axe perpendiculaire à sa surface et son image spéculaire est énantiomorphe, « terme

géométrique qui désigne une inversion morphologique ou topologique<sup>205</sup> ». Ainsi, si on pouvait tracer des lignes droites qui relieraient point par point la figure à son double spéculaire de l'autre côté du miroir plan, ces lignes seraient dans tous les cas perpendiculaires au miroir, parallèles entre elles et traversées en leur centre par le miroir. Les parties du double spéculaire sont donc identiques au modèle, mais disposées dans un ordre inverse par rapport à l'axe de réflexion. Modèle et double spéculaire sont donc symétriques et à équidistance du miroir, l'un devant et l'autre dans le miroir. Ainsi, modèle et double spéculaire ne sont pas superposables.

On a souvent tendance à se substituer mentalement à notre double spéculaire de manière à voir en cette version énantiomorphe de nous-mêmes une vraie personne et donc se représenter une inversion corporelle latérale. Ainsi, le côté droit du modèle devient le côté gauche de son double spéculaire et le gauche, le droit. Or, comme le signale l'historien de l'art Michel Thévoz, le système de référence droite, gauche, haut et bas est relatif et mobile selon les observateurs alors que les points cardinaux sont des repères invariants et fixes, donc identiques pour tous<sup>206</sup>. Subséquemment, devant le miroir, ces coordonnées ne sont pas inversées : les côtés *est* et *ouest* sont les mêmes pour le modèle et le reflet.

#### 4.1 *Poursuivre le hors-champ* et ses miroirs en mouvement

L'œuvre *Poursuivre le hors-champ* (2008) (fig. 49 et 50) de Gwenaël Bélanger, une juxtaposition horizontale et verticale de 250 miroirs de 30 par 30 centimètres, forme

---

<sup>205</sup> Michel Thévoz, *op. cit.*, p. 21.

<sup>206</sup> *Ibid.*

un mur spéculaire de 8,2 mètres de large sur 3 mètres de haut<sup>207</sup>. Derrière chaque miroir se trouve un petit moteur qui le fait remuer lentement, de sorte que l'image reflétée est en constante mutation nécessitant ainsi une perpétuelle réévaluation de celle-ci. Les moteurs sont actionnés de manière indépendante et produisent des mouvements de miroir asynchrones, brisant conséquemment l'unité de l'image spéculaire de l'installation murale, la fragmentant en quelque sorte en plusieurs images spéculaires.

Dans l'analyse qui suit, nous verrons comment l'image ainsi créée par le dispositif perturbe la perspective et réinterprète le hors-champ. À partir d'un objet – et motif – bien ancré dans l'histoire des arts visuels occidentaux, l'œuvre déroge des codes picturaux conventionnels et stimule ainsi, chez l'observateur, la comparaison entre ce qu'il perçoit et ses connaissances en histoire de l'art. Comme le miroir est étroitement lié à son référent, nous nous intéresserons ensuite au rapport que l'installation entretient avec le lieu qui l'expose de même qu'à la métamorphose que celle-ci instaure à l'image corporelle du spectateur. Enfin, nous examinerons la manière dont cet objet d'art exprime le temps et comment il tend à faire éprouver son écoulement. Cette étude des dimensions spatiale, corporelle et temporelle démontrera que les miroirs de *Poursuivre le hors-champ* agissent comme modalisateurs perceptuels et opérateurs de sens et d'interprétations.

---

<sup>207</sup> Il nous importe de préciser que l'œuvre a été exposée dans plusieurs lieux et que ses dimensions sont variables selon la disposition des 250 boîtiers. Les dimensions retenues, dans ce mémoire, sont celles indiquées sur le site internet de l'artiste : Gwenaël Bélanger. (2009). *Gwenaël Bélanger*. Récupéré de <http://www.gwenaelbelanger.com>. Il s'agit des dimensions qu'avait l'œuvre lors de sa première présentation, c'est-à-dire à la Galerie de l'UQÀM (du 22 février au 29 mars 2008). Les figures de *Poursuivre le hors-champ*, présentées en annexe, sont d'ailleurs des photographies prises lors de cette exposition.

#### 4.1.1 Éclatement de la perspective et foisonnement de hors-champ

Les mouvements asynchrones de la mosaïque de miroirs altèrent l'image, qui se compose d'un foisonnement de hors-champ fuyants, au point de la rendre difficile à appréhender. Les nombreux miroirs changent constamment d'orientation dans l'espace, adoptent des angles d'inclinaison variés, reflétant le lieu et les visiteurs sous diverses perspectives et rendant la surface du mur anguleuse, inégale. Cet amalgame de plans hors champ inclinés et frontaux, en éternel déplacement, jumelé à l'abondance des arêtes des miroirs, plutôt saillantes dans ce dispositif cinétique, brisent les lignes de perspective et troublent ainsi les conditions habituelles de la vision. Autrement dit, les miroirs, qui sont régis par les lois de la perspective, génèrent, par leur mouvement, l'éclatement de la perspective de l'image spéculaire de l'installation murale en créant une discontinuité dans l'axialité des formes et de l'espace tridimensionnels représentés. La mécanique de ce dispositif empêche donc que l'image spéculaire représente le réel de manière à ce qu'il coïncide avec la perception visuelle qu'on en a normalement, c'est-à-dire en fonction de l'emplacement particulier qu'on occupe. Au contraire, par l'orientation variée et mouvante des miroirs qui découpent le réel selon des angles de vue différents, l'image exhibe une simultanéité de points de vue fragmentaires sur l'espace environnant. L'œuvre refuse ainsi tout point de vue unique et immuable. Par l'éclatement de la perspective et la simultanéité de points de vue, l'installation propose alors une expérience visuelle inusitée qui nous éloigne, d'une certaine manière, du caractère subjectif de la perception, nous incitant du coup à réfléchir à cet aspect singulier de l'activité perceptive par opposition à la réalité objective. Aussi, par la distorsion continue de l'image qui complexifie et ralentit l'appréhension de certaines de ses données, notamment celles liées à l'orientation spatiale et à la profondeur représentées par les miroirs, l'œuvre éprouve la perception de

l'observateur qui remet en question ce qu'il est en train de percevoir et le conscientise, de ce fait, à l'acte de voir.

Cette conception de l'espace de représentation qu'on trouve dans cette œuvre de Bélanger va également à l'encontre du système perspectif de l'espace pictural conventionnel hérité de la Renaissance qui a pour ambition d'imiter fidèlement le réel. Rappelons que, de la Renaissance à l'impressionnisme, les peintres cherchent à donner, à partir d'une surface bidimensionnelle, l'illusion de profondeur, de tridimensionnalité, par un travail de la perspective afin de créer une image aussi près que possible des conditions de la vision réelle. Cette manière de représenter attribue une position centrale au spectateur, centralité qui, dans *Poursuivre le hors-champ*, est vigoureusement atténuée, voire déclinée. Contrairement à l'époque renaissante où le miroir est utilisé comme instrument de mesure objective de la dimension perspectiviste et mimétique du tableau (comme nous l'avons vu dans le premier chapitre), Bélanger emploie cet objet pour déconstruire l'image et la perspective. L'installation libère ainsi le miroir de sa fonction purement mimétique et met de l'avant son caractère ambigu face au réel. L'artiste use donc d'un objet qui, depuis la Renaissance, est considéré comme une métaphore de la peinture occidentale qui se veut comme le miroir du monde visible pour refléter, avec distorsion, le réel environnant et créer ainsi une image éclatée du réel, complexe à déchiffrer.

*Poursuivre le hors-champ* ne met en scène que ce qui est extérieur à l'œuvre : les miroirs sont, comme l'indique le titre, à la poursuite du hors-champ, et ce, sans interruption. L'installation murale endosse ainsi les deux significations du mot poursuivre : « suivre pour atteindre » et « continuer, ne pas arrêter »<sup>208</sup>. La multiplicité de points de vue simultanés que présente l'œuvre sur le lieu d'exposition

---

<sup>208</sup> Paul Robert, Josette Rey-Debove et Alain Rey, « Poursuivre », *Le Petit Robert*, Paris, Le Robert, 2016 [1967], p. 1988.



ainsi que sur les visiteurs ne cesse de changer de par les mouvements asynchrones des miroirs. La mosaïque de hors-champ en mouvement montre ainsi davantage en réunissant des angles de vue qui seraient autrement inconciliables, offrant de la sorte une complémentarité de points de vue qui se confronte à la perception de l'espace réel; aiguillonnant la prise de conscience de l'environnement immédiat. Mais, en même temps, l'œuvre nous fait éprouver aussi les limites de la perception qui, justement, ne nous permet pas, dans les conditions habituelles de la vision, cette simultanéité de points de vue qu'offre ce dispositif spéculaire. L'objet d'art souligne ainsi la limitation de nos récepteurs sensoriels qui ne captent qu'une partie de l'information existante dans l'environnement. Par le foisonnement des hors-champ, et donc des points de vue, l'installation sonde également les limites de la représentation. Chaque miroir introduit dans l'image un angle de vue différent sur le hors-champ; il représente un espace distinct, mais limité, qui s'inscrit dans le champ de la représentation globale de l'œuvre. Il est à la fois lié et délié de l'ensemble des miroirs. La relation complétive et comparative entre les divers angles de vue spéculaires et l'espace réel montre alors les limites propres à chaque point de vue. Les miroirs explorent ainsi le monde visible tout en mettant en jeu les limites de la perception et celles de la représentation. Ils accentuent le fait que tout n'est que fragment d'un ensemble. Comme l'écrit l'artiste : « L'installation tente de faire apparaître ce qu'il y a dans les angles morts, de capter ce qui est en dehors du cadre, pour ultimement générer une nouvelle vision de ce qui nous échappe, en somme une nouvelle définition du hors-champ<sup>209</sup> ».

Ce dispositif renouvelle d'ailleurs la notion de hors-champ, un enjeu important de nombreuses œuvres occidentales du XV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle qui convoquent le miroir. Si

---

<sup>209</sup> Gwenaél Bélanger, « La mise en chantier de l'image comme transfiguration du réel dans la pratique de l'installation et de la photographie », *Mémoire-crédation de maîtrise en arts visuels et médiatiques*, Université du Québec à Montréal, 2008, p. 37.

ce dernier a souvent été utilisé pour prolonger l'espace de la représentation en révélant un hors-champ dans le but de compléter, d'expliquer ou d'enrichir la composition picturale (comme dans les peintures de Van Eyck, de Metsys, de Christus, etc.), la mosaïque de miroirs de *Poursuivre le hors-champ* exhibe une immense image qui englobe le spectateur et l'espace environnant, les plongeant dans une sorte de specularité désordonnée qu'est l'espace de l'œuvre. En fait, cette immense image spéculaire, en se fractionnant en une multitude de hors-champ fragmentaires et changeants, divise le visible, cumule les points de vue aléatoires sur celui-ci et engendre de cette façon un certain désordre spéculaire.

Ce désordre spéculaire invite l'observateur à identifier et ordonner les fragments afin de reconstituer l'image entière qui se trouve désorganisée, éclatée par la mécanique du dispositif. L'installation incite à scruter l'image et le lieu qui l'expose, à comparer réel et specularité pour mieux comprendre la représentation spéculaire. Par les miroirs en mouvement qui génèrent éternellement des images disloquées insaisissables, l'œuvre explore la représentation, son élaboration, ses enjeux (formels, plastiques, iconographiques...) et ses limites, et questionne par le fait même la manière dont nous percevons l'image, stimulant la réflexion sur son caractère construit. La déstructuration continue du réel nous amène également à méditer sur le monde en perpétuel changement et sur notre façon de le percevoir. En fait, par la complexification de l'image spéculaire, et donc du réel, l'installation semble exprimer esthétiquement et poétiquement la complexité de l'humanité et de l'Univers. Tout comme la specularité désordonnée de *Poursuivre le hors-champ* sollicite la catégorisation du perçu, le monde extérieur, qui paraît souvent chaotique, suscite la recherche d'ordre, d'harmonie et de sens. La mosaïque de miroirs de Bélanger devient donc un miroir désorganisateur qui déstructure le réel pour mieux l'interroger, qui engendre des difficultés perceptuelles afin de perturber la lecture de l'image et ainsi faire vivre au spectateur une instabilité perceptuelle.

#### 4.1.2 Déconstruction spatiale et corporelle

*Poursuivre le hors-champ* occupe et anime littéralement le lieu inerte qui l'expose. Ses nombreux miroirs qui bougent s'accaparent l'espace d'exposition et se l'approprient. Puisqu'il le réfléchit, le mur de miroirs fait corps avec le lieu, il est en relation de causalité, de contiguïté physique avec celui-ci. Le doublant de manière inversée, il établit également un rapport d'analogie. Il existe un lien iconique et indiciel entre l'œuvre et l'espace d'exposition par l'entremise de l'image spéculaire qui est – ainsi que nous l'avons précédemment mentionné en nous référant à la sémiotique peircienne – icône et indice. L'installation spéculaire dépend subséquemment du lieu qui l'exhibe et lui ressemble. Mais, en même temps, par l'image disloquée que renvoient les miroirs, image qui se renouvelle sans cesse grâce à leurs mouvements asynchrones, le dispositif spéculaire crée un lieu autre, inversé, morcelé et insaisissable, un lieu imaginaire, propre à l'œuvre, mais étrangement familier. Un lieu dans lequel l'observateur peut virtuellement entrer par son reflet et qu'il peut physiquement expérimenter en se déplaçant devant l'œuvre. C'est que la mosaïque de miroirs inverse, fractionne et disperse simultanément l'espace de présentation ainsi que l'image corporelle du spectateur. Les miroirs offrent ainsi un reflet déstructuré de ceux-ci.

L'installation spéculaire, qui occupe un mur complet de la galerie, ouvre l'espace de présentation sur un lieu incertain<sup>210</sup>. Les droites et les volumes de la salle d'exposition se brisent dans l'espace de l'œuvre. De l'autre côté des miroirs, le lieu devient mouvant, changeant, fugitif et instable. Plancher, murs et plafond s'animent et se déplacent partiellement. Les ombres et lumières se mélangent, générant un

---

<sup>210</sup> Spécifions que notre analyse de l'interaction de l'installation avec le lieu se base principalement sur la première exposition de l'œuvre (qui fut aussi notre premier contact avec celle-ci) qui se déroula à la Galerie de l'UQÀM (du 22 février au 29 mars 2008).

éclairage aléatoire. Cette réflexion inégale de la lumière dans les multiples carrés spéculaires crée une sorte de camaïeu disparate et désordonné qui produit un effet abstrait au sein de l'image en mouvement. Ce camaïeu mobile, qui scintille selon l'intensité de la lumière reflétée, arrête ici et là le regard à la surface, créant une spatialité paradoxale où surface et profondeur se mélangent, où abstraction et figuration s'entremêlent. Dans ce lieu autre, imaginaire, les repères spatiaux sont affaiblis; ils sont instables et périlleux. C'est pourquoi l'œuvre peut, dans un premier temps, créer un effet déstabilisant chez le spectateur. L'objet d'art nous rappelle que nos repères spatiotemporels et identitaires sont pour la plupart instables bien qu'ils semblent assurer stabilité et équilibre dans notre existence. La distorsion de l'espace d'exposition plonge l'observateur dans un lieu précaire où se confrontent réalité et virtualité, fixité et mouvement, stabilité et instabilité, équilibre et déséquilibre. En fait, les mouvements perpétuels du mur spéculaire de Bélanger affaiblissent la stabilité et l'immutabilité apparente de l'espace d'exposition. Chaque mouvement de miroir transforme l'œuvre et, par le fait même, le lieu qui la présente. L'installation influe donc sur l'espace qui l'exhibe et divulgue alors sa perméabilité face aux influences extérieures et souligne son caractère malléable et modulable. Par cette interaction avec son lieu d'accueil, *Poursuivre le hors-champ* devient ainsi une œuvre in situ. L'image spéculaire, qui éparpille et modifie constamment le lieu, suscite le doute, nous faisant perdre nos certitudes. L'expérience proposée par les miroirs en mouvement est donc celle de la précarité, du changement perpétuel et de l'incertitude.

Dans *Poursuivre le hors-champ*, le corps est particulièrement mis en évidence, ce qui est contraire aux conditions habituelles de la vie, dans lesquelles, selon l'anthropologue David Le Breton, « le corps est transparent à l'acteur qui l'habite<sup>211</sup> ». « À travers les actions journalières de l'homme [écrit-il], le corps se fait

---

<sup>211</sup>David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 2011 [1990], p. 152.

invisible, rituellement gommé par la répétition inlassable des mêmes situations et la familiarité des perceptions sensorielles<sup>212</sup> ». Le corps ne se fait plus invisible dans l'installation de Bélanger puisque celle-ci l'expose au regard tout en le transformant, rendant l'observateur davantage conscient de son propre corps dans l'espace d'exposition et, subséquemment, de sa présence actuelle dans le monde. En entrant virtuellement dans ce lieu imaginaire et insaisissable qu'est l'espace de l'œuvre, le visiteur voit son corps se métamorphoser. Peu à peu, au gré des mouvements des miroirs, son image corporelle se dissémine et se multiplie et parfois disparaît partiellement, apparaissant tantôt sans tête, tantôt sans pieds. Son image, perpétuellement désunie, se scinde horizontalement et verticalement, altérant l'axe central du corps jusqu'à lui faire perdre, par moment, sa particularité énantiomorphe. Le dispositif sollicite et affecte le corps de manière à proposer une expérience posturale spéculaire qui ne peut se vivre au quotidien, offrant ainsi au spectateur de nouvelles perceptions et représentations posturales. Le miroir perd alors son caractère habituel et banal puisque le reflet du spectateur, dans *Poursuivre le hors-champ*, ne coïncide pas avec les souvenirs schématiques de son image spéculaire quotidienne stockés dans sa mémoire épisodique<sup>213</sup>; il ne correspond pas à son double spéculaire habituel. Le reflet que renvoie ce mur de miroirs est à la fois déconcertant et source de plaisir, parce que curieux et étrange. Ainsi, par l'expérience inédite qu'elle offre sur le plan sensori-perceptuel, l'œuvre suscite les

---

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>213</sup> Rappelons que la mémoire *répétitive* est celle des souvenirs schématiques construits à partir d'événements personnels similaires réitérés de façon récurrente. Elle ne conserve que les traits généraux communs des événements en question. Par opposition, la mémoire *épisodique* correspond aux souvenirs personnels singuliers, c'est-à-dire qu'elle concerne des événements uniques (vécus à un moment précis, en un lieu déterminé) comportant une charge émotionnelle ou affective. À ce sujet, se référer à la section 3.2.2 de ce mémoire.

déplacements de l'observateur et l'incite à adopter différentes attitudes corporelles pour une expérimentation plus riche de son image en mouvement.

D'emblée, le dédoublement spéculaire instaure une division entre le sujet et son image et, par cette division, pose l'altérité.

Se reconnaître, s'identifier à l'autre du miroir [précise le juriste et psychanalyste Pierre Legendre], c'est se savoir divisé et relié à cet autre, le miroir prenant statut de tiers qui divise, d'instaurateur d'une relation, [de] *lien qui sépare*. Mais du fait de l'écart, c'est-à-dire du seul fait de cette dimension de la division, *l'image de soi a toujours la frappe de l'autre*<sup>214</sup>.

L'individu est ainsi aliéné dans son image, c'est-à-dire qu'il doit affronter la division d'avec soi, le *Je est un autre* selon la formule de Rimbaud<sup>215</sup> et cette division « inflige de s'absenter de soi-même et de maîtriser cette absence<sup>216</sup> », ce que Narcisse n'a pu faire. Michel Thévoz spécifie :

L'impératif d'autonomisation individuelle et *réflexive* (dans les deux sens [du terme, donc spéculaire et mental]) propre à l'espèce humaine, et qui passe paradoxalement par un processus d'aliénation, m'engage à m'identifier à cette approximation de ma propre image, tout énantiomorphe et distante qu'elle soit. Je dois m'y référer comme à une instance unifiante qui intègre organiquement les diverses parties de mon corps et qui me constitue subjectivement et socialement en tant que personne pour les autres personnes – ce dont les animaux n'ont que faire. Somme toute, face au miroir, j'oscille entre les deux focalisations, c'est-à-dire entre les registres de la continuité indicielle proprioceptive et de la discontinuité iconique aliénatrice [...] <sup>217</sup>.

<sup>214</sup> Pierre Legendre, *Dieu au miroir. Étude sur l'institution des images*, Paris, Fayard, 1994, p. 56.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>217</sup> Michel Thévoz, *op. cit.*, p. 26.

Par la représentation désunie et incohérente du corps qui est en métamorphose constante, l'œuvre de Bélanger propose une division d'avec soi percutante qui ne concorde pas avec l'image approximative (mais plus ressemblante) que renvoie le miroir conventionnel. L'installation spéculaire instaure un rapport de soi à soi différent dans lequel l'écart entre le corps et son image (entre le senti et le perçu) est accentué. Ainsi, face à l'image spéculaire créée par la mosaïque de miroirs, l'effet de « continuité indicielle proprioceptive<sup>218</sup> » s'atténue alors que celui de la « discontinuité iconique aliénatrice<sup>219</sup> » s'amplifie. De là l'impression quelque peu troublante que peut susciter l'œuvre.

La mosaïque de miroirs change profondément l'apparence du corps, le rendant discordant et le projetant dans une sorte d'équilibre précaire. Les miroirs disloquent l'image corporelle et l'identité de l'observateur et, par la réinvention continue de son image, lui proposent d'expérimenter la mouvance identitaire et d'éprouver une identité incertaine sans cesse remise en question. Conséquemment, cette œuvre invite le spectateur à réfléchir, par l'expérience qu'il a du dispositif spéculaire, à sa propre corporéité et identité. La mosaïque de miroirs devient alors un outil d'introspection et d'autofiction. Thévoz écrit que « le miroir visualise le rapport existentiel de l'homme à sa propre image, un rapport instable, oscillant entre les pôles de l'être et du paraître, de l'objectivité et de la subjectivité, de la vérité et du fantasme, de l'intime et du collectif, etc.<sup>220</sup> ». Par le renouvellement incessant de l'image corporelle et l'importante distanciation entre le corps et son reflet, l'installation spéculaire de Bélanger semble représenter et questionner ce rapport instable,

---

<sup>218</sup> *Ibid.*

<sup>219</sup> *Ibid.*

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 20.

complexe et problématique qu'entretient l'homme avec son image. Le dispositif donne l'impression de chercher à troubler l'équilibre corporel et identitaire de l'observateur pour mieux les interroger et amener ce dernier à redéfinir son rapport à l'image de soi ainsi que sa manière de se situer dans le monde.

#### 4.1.3 Temporalité multiple

L'installation, par ses miroirs et ses mouvements, exprime et tend à faire éprouver le temps et son écoulement. Non seulement les miroirs, en dupliquant le réel, suscitent, comme nous l'avons précédemment mentionné, une prise de conscience du moment présent et de l'espace environnant, c'est-à-dire une conscientisation du *ici et maintenant*, mais, par leurs légers déplacements, sensibilisent aussi l'observateur au passage du temps. À lire Aristote, David Hume et Gottfried Leibniz, par exemple, il est assez notable que la perception du déroulement temporel est tributaire du mouvement ou du changement, qu'elle est dérivée de la conscience d'une succession d'événements. Saint Augustin a, pour sa part, avancé l'hypothèse selon laquelle le temps découlerait de la comparaison de nos impressions mentales qui ont changé lors de la perception de l'événement (avant, pendant, après) et qui ont été mémorisé<sup>221</sup>. Par la mécanique du dispositif de l'œuvre de Bélanger, les nombreux miroirs du mur spéculaire bougent indépendamment, créant une image changeante, mouvante. Chaque miroir présente une succession d'images et participe, donc, à exprimer et faire éprouver l'écoulement du temps. Le cliquetis des miroirs, provoqué par leurs mouvements, renforcent aussi cette perception de l'ordre temporel. Inlassablement, l'image spéculaire se renouvelle dans le temps et conséquemment, les reflets du lieu

---

<sup>221</sup> Pierre Buser et Claude Debru, *op. cit.*, p. 24.



et du spectateur se transforment au fil du temps faisant ressentir la durée, ce temps continu, irrégulier et subjectif, vécu par la conscience.

*Poursuivre le hors-champ* fait éprouver la durée, la continuité du temps, mais minimise les repères temporels par le rythme discontinu et la vitesse variable des mouvements qui animent l'œuvre. Les remuements des miroirs, qui semblent aléatoires, sont parfois assez fluides et parfois saccadés. Pris séparément, les miroirs se déplacent tantôt rapidement tantôt lentement et sont, par moment, arrêtés. Cette vitesse variable jumelée à la non synchronie des légers déplacements des 250 miroirs créent une mosaïque dynamique dans laquelle le mouvement est irrégulier, mais toujours présent : plus ou moins rapide par endroits, plus ou moins lent ici et là. L'objet d'art est ainsi constamment animé et présente à la fois une simultanéité et une succession de reflets. Le renouvellement incessant de l'image spéculaire de la mosaïque se réalise dans l'ensemble assez rapidement, de sorte qu'il est impossible de tout percevoir, ce qui nous tient à l'affût des moindres transformations. Suivant Johann Friedrich Herbart, philosophe et psychologue, la perception du temps est dépendante de la vitesse du changement des représentations dans la conscience<sup>222</sup>. Cet énoncé suppose que plus le changement s'opère avec rapidité, plus le temps est vécu rapidement alors que plus il s'exécute avec lenteur, plus lentement le temps semble se dérouler. Ainsi, en observant l'ensemble des miroirs de *Poursuivre le hors-champ*, le temps semble s'écouler assez rapidement de par la précipitation relative des nombreux mouvements dispersés à travers la mosaïque. En revanche, en examinant les miroirs individuellement, le temps vécu devient changeant en raison de la vitesse inconstante de leurs déplacements : s'il paraît parfois passer trop vite, il semble aussi s'étirer par moment. L'installation spéculaire, par cette temporalité multiple, fait alors ressentir la subjectivité de la perception temporelle par opposition

---

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 46.

au temps physique, objectif et collectif, qui conditionne nos vies et sur lequel nous n'avons aucune emprise.

Par le caractère éphémère et fugace de ses reflets mouvants, l'œuvre représente et fait expérimenter la fuite et l'irréversibilité du temps. Bien que certains miroirs suspendent parfois leur déplacement momentanément, le mouvement ne s'interrompt jamais entièrement au sein de l'installation. Ainsi, l'absence de temps d'arrêt ou de pause dans l'évolution cinétique de l'œuvre nous fait prendre conscience de la continuité temporelle; du temps qui jamais ne s'arrête et qui jamais ne revient. Parallèlement, cette absence de pause évoque la frénésie de la vie, laquelle est remplie d'événements qui se succèdent avec rapidité et empressement, et rappelle l'agitation et la mouvance continuelle du monde. L'expérimentation de l'œuvre devient une occasion pour méditer sur le temps qui nous échappe constamment et qui nous est si précieux, sur son omniprésence dans notre existence et sur le rythme collectif qui est souvent précipité et vertigineux.

Le flot ininterrompu de mouvements aiguillonne de manière continue nos récepteurs sensoriels visuels, par l'image en constante métamorphose, et auditifs, par le cliquetis des miroirs. Le dispositif spéculaire semble ainsi représenter « cette marée continue de sons et d'images à laquelle il est presque impossible d'échapper de nos jours<sup>223</sup> ». Ces « sollicitations [sont, selon le philosophe Gillo Dorfès,] si constantes et persévérantes que la présence d'une pause, d'une suspension, d'un hiatus, entre deux événements, entre ceci et cela, entre deux perceptions, est supprimée<sup>224</sup> ». Dorfès nomme cette omniprésence de sollicitations sensorielles qui abolit le temps de pause *la perte de l'intervalle*. Si l'absence de l'intervalle peut « engourdir notre sensibilité

---

<sup>223</sup> Gillo Dorfès, *L'intervalle perdu*, Paris, Méridiens, 1984, p. 15.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 14.

et [...] endormir notre attention vigilante<sup>225</sup> », c'est l'effet inverse qui se produit devant l'œuvre de Bélanger qui, au contraire, stimule notre sensibilité et éveille notre attention par la distorsion de l'image spéculaire provoquée par les multiples remuements des miroirs.

La mosaïque de miroirs, par le désordre spéculaire mouvant qui déstructure le réel et perturbe l'appréhension de l'image, place l'observateur face à l'imprévisible, l'aléatoire, du moins en apparence. Les images en perpétuel mouvement l'amènent ainsi à mettre en parallèle sa perception visuelle immédiate avec ce qu'il a déjà vu afin de tenter d'anticiper la suite des reflets qui se succèdent. Par l'anticipation, le spectateur peut arriver à contrer, sinon amoindrir, l'imprévisible apparent et affaiblir le sentiment d'incertitude qui l'accompagne. S'il est possible d'arriver à convenablement imaginer la suite des reflets d'un ou de quelques miroirs à la fois, il est toutefois improbable d'arriver à le faire pour l'ensemble de la mosaïque. Par conséquent, *Poursuivre le hors-champ* revêt un caractère incertain qui ne s'éclipse jamais complètement. Cela dit, l'attention, la mémoire de travail (aussi appelée mémoire à court terme) et la mémoire à long terme ont un impact important lors de la réception de cette œuvre, car c'est par ces fonctions cognitives que l'observateur parviendra à percevoir la succession continue des images, à reconstruire celles passées et à tenter d'imaginer les suivantes. L'installation relie de la sorte le passé (en mémoire), le présent (perçu dans l'immédiat) et le futur (anticipé) par la présence et participation du spectateur.

*Poursuivre le hors-champ*, paradoxalement, confronte le pur présent au précieux présent et énonce ainsi le problème de la délimitation du présent. Amnésiques et mouvants, les miroirs ne cessent de renvoyer une image fugitive et fuyante, une

---

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 32.

image éphémère et insaisissable semblablement au pur présent qui disparaît à l'instant même où il commence à exister. Parallèlement, devant l'image en mouvement, nous percevons un présent qui a une certaine épaisseur. Ce spécieux présent qui se prolonge (de quelques secondes) vers un avant et un arrière, nous permet de saisir l'organisation spatiotemporelle de l'œuvre. Ainsi, le passé immédiat et le futur imminent de l'image en mouvement sont vécus comme au présent. Bien que nous percevons le spécieux présent comme un tout, il implique nécessairement un enchaînement d'événements qui surviennent non pas simultanément, mais les uns après les autres. « Lorsqu'une partie est présente, d'autres s'en sont allées, d'autres enfin ne sont pas encore arrivées. Ce qui veut dire qu'elles ne sont pas présentes. Or, dans la mesure où le présent est constitué de non présent, il n'est pas présent<sup>226</sup> ».

[Ainsi, le spécieux présent renferme un] caractère contradictoire, celui de constituer une fusion d'être et de non être. Si le présent est fait de non présent c'est qu'il n'est pas complètement présent; ce qui au demeurant s'avère exact, puisqu'il est déjà en train de devenir passé alors même qu'il commence à exister<sup>227</sup>.

C'est cette fusion d'être et de non-être qui forme le présent perçu par la conscience que *Poursuivre le hors-champ* semble vouloir nous faire éprouver. Par l'image qui, dès son apparition, se dérobe à notre regard, l'œuvre nous fait ressentir le présent immédiat, objectif et insaisissable, qui se confronte à la non objectivité du spécieux présent qui, à tout moment, existe dans notre conscience et rend possible l'intuition du temps.

---

<sup>226</sup> Lorenzo Pena, « L'écoulement du temps : entrecroisement de l'être et de non être », dans Association des sociétés de philosophie de langue française et Société bourguignonne de philosophie, *L'espace et le temps. Actes du XXII<sup>e</sup> congrès de l'Association des sociétés de philosophie de langue française*, (Actes du colloque, Dijon, 29-31 août 1988), Paris, J. Vrin, 1991, p. 289.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 291.

Le philosophe Ludwig Wittgenstein écrivait : « Où va le présent quand il devient passé, et où est le passé ? Voilà une des plus grandes sources d'embarras philosophiques<sup>228</sup> ». Cette question de Wittgenstein, les miroirs cinétiques de Bélanger semblent nous la poser. L'installation – telles les Vanités (thème iconographique de la nature morte) – suscite la réflexion sur l'énigmatique temps et son irrémédiable fuite et, éventuellement, sur notre temporalité propre, notre existence éphémère dans ce monde. « Chaque instant de la vie est un pas vers la mort<sup>229</sup> » et, d'une manière ou d'une autre arrivera notre futur dernier présent qui deviendra du passé dans le temps collectif.

Pour terminer, par le mouvement irrégulier et incessant des miroirs, l'image spéculaire de *Poursuivre le hors-champ* est continuellement en train d'être recréée et d'être remise en question. La mosaïque de miroirs – qui reflètent un foisonnement de hors-champ insaisissables, provoque l'éclatement de la perspective, engendre la dislocation du lieu ainsi que du double spéculaire de l'observateur et qui manifeste et fait éprouver, d'une manière singulière, l'écoulement du temps – crée de telles dissonances perceptuelles et cognitives entre le réel et l'image spéculaire qu'elle amène le sujet percevant à échapper à l'automatisme de ses perceptions. L'installation, par ses miroirs mouvants, non seulement se distancie des repères picturaux conventionnels et renouvelle la thématique spéculaire qui est récurrente dans l'histoire de l'art occidental, mais s'éloigne également des miroirs qui envahissent les lieux privés et publics (maisons, cafés, restaurants, hôtels,

---

<sup>228</sup> Cité dans : Pierre Buser et Claude Debru, *op. cit.*, p. 127.

<sup>229</sup> Pierre Corneille, « Tite et Bérénice », *Théâtre complet de Corneille*, Paris, Albin Michel, [s.d. pour l'édition ; pièce écrite en 1670], tome IX, p. 161.

boutiques...) en générant des images qui s'écartent de la réalité spatiale et corporelle tout en exprimant une temporalité multiple. Le dispositif ouvre ainsi le reflet spéculaire à la pluralité sémantique et invite le spectateur à élaborer ses propres hypothèses. Les miroirs de la mosaïque deviennent un espace symbolique et analytique qui stimule et renouvelle l'imaginaire.

#### 4.2 *Cloud Gate* : spécularité et espace urbain

*Cloud Gate* (2004) (fig. 51 et 52) d'Anish Kapoor est une œuvre sculpturale spéculaire exposée dans le *Millennium Park* de Chicago, aux États-Unis. Cette énorme installation, mesurant 20 mètres de long, 12,8 mètres de large et 10 mètres de haut, est faite d'acier inoxydable poli et rappelle étrangement la forme d'un haricot géant. L'œuvre est d'ailleurs familièrement surnommée « *The Bean* » par le public. Cette intrigante forme, qui contraste avec la verticalité des édifices de la ville, reflète avec distorsion le ciel, l'espace public urbain et les gens qui l'entourent. Sous la sculpture, une grande concavité permet de s'y tenir debout pour contempler les effets tourbillonnants et chaotiques créés par le miroir.

L'analyse qui suit s'attardera à la distorsion de l'espace public urbain produite par le miroir de *Cloud Gate* qui, non seulement a pour effet d'éprouver la perception du spectateur, mais lui procure aussi une expérience urbaine nouvelle qui stimule l'exploration des lieux spéculaire et réel. Il sera ensuite question de la localisation confondante du corps de l'observateur dans le miroir de l'œuvre sculpturale; confondante, car elle ne répond ni à nos attentes ni à la logique perceptuelles et spatiales. Enfin, nous nous pencherons sur les dimensions temporelle, mnésique et polysensorielle qui singularisent l'exploration de l'installation. Cette étude des

enjeux perceptuels et cognitifs des effets spéculaires de *Cloud Gate* confirmera que son miroir agit comme modalisateur perceptuel et opérateur de sens et d'interprétations.

#### 4.2.1 Distorsion de l'espace urbain

La convexité de la surface spéculaire de *Cloud Gate* crée un effet de raccourcissement perspectif, de sorte que les édifices et gratte-ciels environnants et le parc dans lequel elle se trouve apparaissent de manière rétrécie et condensée dans le miroir. L'installation spéculaire semble ainsi aspirer le paysage urbain qui l'entoure. Tel le miroir convexe peint dans les tableaux flamands du XV<sup>e</sup> siècle et du début du XVI<sup>e</sup> (par exemple, ceux de Van Eyck, du maître de Flémalle, de Metsys et de Christus) qui reflète, en miniature et de façon déformée, un espace de représentation plus large que celui de la scène principale, la surface spéculaire de *Cloud Gate* réfléchit avec distorsion le paysage urbain qui l'environne, mais, par ses dimensions démesurées, enferme un espace si vaste qu'elle fait ressentir le gigantisme de la ville et exprime l'immensité qui nous entoure. L'œuvre sculpturale modifie les perspectives de ce paysage urbain qui devient, dans l'espace spéculaire, un lieu où tout est courbé, tordu, étiré, souple et flexible. Il se dégage alors une atmosphère onirique de l'image spéculaire de *Cloud Gate* qui semble être le résultat d'une hallucination visuelle de la ville. Le miroir courbe de la sculpture trouble ainsi l'ordre établi du monde réel. Cette distorsion de l'espace public urbain incite du coup à comparer le reflet avec le réel pour trouver des concordances en tentant, par exemple, de repérer les édifices qui se reflètent sur l'œuvre. L'installation, par l'expérience perceptuelle urbaine stupéfiante qu'elle propose, invite alors le spectateur à examiner attentivement l'environnement dans lequel il se trouve.

Selon l'anthropologue David Le Breton, « [les] récurrences qui tissent interminablement la trame du quotidien en dissolvent le relief. Accoutumé à leur présence, le regard glisse sur les choses, les sensations ou les actes sans y trouver prise<sup>230</sup> ». L'installation spéculaire de Kapoor s'interpose alors dans le quotidien des passants, et ses récurrences, pour amener l'inattendu et l'inédit. Exposée hors des institutions artistiques, cette œuvre spéculaire va à la rencontre des gens dans l'espace public et les amène à prendre conscience de l'espace environnant (changeant selon la saison et le moment de la journée). C'est une œuvre in situ, car elle entre en interaction avec le lieu qui l'expose et installe un dialogue avec l'architecture urbaine et l'aménagement paysager que forment les édifices et le parc. Cette sculpture occupe un espace, mais ouvre cet espace sur de nouvelles dimensions spéculaires desquelles il y a extension de la ville (architecture, béton) et de la nature (arbres, ciel) environnantes. Les lignes droites des édifices et des dalles de béton du sol deviennent des lignes courbes vertigineuses dans l'espace de l'œuvre, de telle sorte que la rigidité de ces structures et matériaux est, en apparence, assouplie. La lisière d'arbres se courbe et les nuages, lorsque présents, sont étrangement bombés et étirés. Bref, l'installation spéculaire déconstruit tout ce qui se reflète sur sa surface pour le reconstruire différemment. Il y a donc immersion et transformation du paysage urbain qui est une partie intégrante de l'œuvre. Par ces distorsions, cette dernière procure un certain renouveau au regard et déshabitue ainsi l'usager de la ville de sa perception machinale des espaces urbains. L'installation et l'espace qui l'environne deviennent un lieu d'exploration et de découverte pour le regard. Le miroir de *Cloud Gate*, en altérant autant le réel environnant, propose donc une expérience originale et nouvelle aux usagers de la ville et, de ce fait, incite ces derniers à observer leur environnement différemment et à s'interroger sur leur perception et sur leur

---

<sup>230</sup> David Le Breton, *op. cit.*, p. 151.



appréhension habituelle des espaces urbains. Par association d'idées, cette interaction de l'œuvre, du parc et de l'architecture suscite également la réflexion sur la place qu'occupent la nature et l'art – l'espace et l'importance qu'on leur accorde – dans la ville et ses lieux publics.

Étrange et énigmatique, *Cloud Gate*, qui est en interaction avec ce qui l'entoure, questionne donc non seulement la logique du miroir, mais aussi la forme et l'espace, réels et représentés, et leur perception. Par les distorsions qu'elle engendre, elle altère certes la forme de ce qui se reflète sur sa surface, mais trouble aussi les rapports de dimensions et de distances et perturbe le repérage spatial de manière à faire vivre momentanément une incertitude perceptuelle et générer un état de doute chez le spectateur. L'installation spéculaire de Kapoor offre ainsi une expérience esthétique qui augmente la difficulté et la durée de la perception visuelle pour l'éprouver et l'interroger. Par sa surface spéculaire, la sculpture intègre dans sa configuration interne le mouvement réel des gens qui circulent comme celui des nuages ou des oiseaux qui la survolent; elle n'est, par conséquent, jamais achevée, suggérant alors le changement perpétuel, l'éphémérité et l'inachèvement. En confrontant le réel à l'imaginaire, le concret à l'abstrait, la matérialité à l'immatérialité, la tangibilité à l'insaisissabilité, la fixité à la mobilité, la pérennité à la fugacité, l'œuvre s'ouvre à une multitude d'expériences de pensée sur ces différents aspects et dimensions de l'existence. Sise au cœur d'une grande ville, un lieu où règne la fonctionnalité et dans lequel il y a une présence abondante et incessante de sollicitations visuelles (architecture, enseignes et vitrines de magasin, publicités, enchevêtrement de rues, panneaux de signalisation, circulation routière et piétonnière...), l'installation devient un lieu propice aux nouvelles perceptions ainsi qu'aux réflexions en s'ouvrant à une pluralité de sens et d'interprétations.

#### 4.2.2 À la recherche de son reflet...

Lors de la première expérimentation de *Cloud Gate*, et s'il y a beaucoup de gens à ses abords, l'observateur ne pourra voir d'emblée son propre reflet et devra le chercher. C'est que, dans l'espace de l'œuvre, notre double spéculaire n'apparaît pas là où on l'attend. Bien que la recherche de notre reflet peut ne durer qu'un bref moment, il est intéressant d'analyser cet aspect de l'installation, car nous verrons qu'il peut déclencher un sentiment d'inconfort et d'étrangeté chez le sujet percevant.

Les réflexions du philosophe David Hume sur la perception de la succession causale, qui relève, comme la perception du temps, de l'anticipation ou de l'attente du futur, sont particulièrement intéressantes en regard des effets spéculaires étonnants de *Cloud Gate*, bien que ceux-ci ne soient pas de l'ordre de la succession, mais plutôt de celui de la relation causale. Car, ce que le philosophe a énoncé se transpose ici, d'une certaine manière, sur la perception (ou non-perception) de la relation causale spéculaire de l'œuvre lors de sa réception.

Hume fut très préoccupé par la causalité, relation qui ne se borne pas à lier deux termes présents en notre expérience, mais conduit la pensée à passer d'une cause donnée à un effet encore non donné et seulement attendu. [...] Le rationalisme classique postule un rapport logique entre deux termes : la cause contient la raison suffisante de l'effet. Hume montre, au contraire, que le phénomène cause étant seul donné, il serait impossible d'en déduire a priori l'effet. Car le lien de causalité peut en fait être affirmé entre des phénomènes hétérogènes et intellectuellement séparables. La constance de certaines successions, et l'habitude, principe de la nature humaine, nous déterminent à attendre dans le futur les mêmes successions que dans le passé<sup>231</sup>.

---

<sup>231</sup> Pierre Buser et Claude Debru, *op. cit.*, p. 39.

Pour être en mesure de prédire avec précision les effets spéculaires du miroir de *Cloud Gate* il faudrait d'abord connaître certaines de ses données physiques, données que le spectateur ne détient pas, et opérer quelques calculs. Faute d'une connaissance des données physiques du miroir, seule l'expérience spéculaire passée conditionnera l'anticipation ou l'attente des effets spéculaires de l'installation. Ainsi, habitué de voir son reflet aussitôt qu'il se place devant un miroir, l'observateur qui ne verra pas son double spéculaire en arrivant à proximité de l'œuvre peut ressentir un inconfort et une dysphorie puissants. Car, normalement, le miroir qui est en relation de causalité avec son référent reflète inévitablement ce qui est devant sa surface. La constante et l'habitude des effets spéculaires du miroir plan (donc plat, non courbé) posé en frontalité amènent les gens, avant même qu'ils n'arrivent devant l'installation, à s'attendre à voir leur reflet dans la même logique spéculaire qu'ils connaissent et qu'ils vivent au quotidien. Or, l'œuvre sculpturale crée des effets spéculaires inattendus et inédits, loin de ceux que produisent les miroirs conventionnels, de sorte qu'au premier contact avec celle-ci, il est improbable de déduire a priori ses effets à partir du seul phénomène cause (connue), c'est-à-dire à partir du seul fait de se positionner devant la surface réfléchissante. Subséquemment, en ne percevant pas immédiatement son reflet là où il s'attend à le voir, l'observateur est déstabilisé, voire mal à l'aise. Le miroir, en nous reflétant, certifie notre présence, témoigne de notre existence ici et maintenant. Cela dit, pendant que le spectateur cherche son double spéculaire qui semble absent de l'espace du miroir, tout se passe comme s'il n'était pas réellement présent dans cet espace public urbain qui expose l'œuvre ou comme si le miroir ignorait ou faisait fi de son existence alors qu'il reflète l'environnement dans lequel il se trouve; de là le sentiment d'étrangeté et de malaise que l'installation peut provoquer chez le sujet percevant. Ombre et reflet attestent de notre présence dans ce monde : ne pas voir son double spéculaire dans le miroir est aussi curieux et insolite que d'être le seul à ne pas projeter d'ombre dans l'espace.

La localisation du corps sur la surface réfléchissante de la sculpture n'est donc pas forcément instantanée ou rapide, et la raison en est que l'observateur et son double spéculaire ne sont pas à équidistance du miroir comme c'est le cas avec un miroir plan. Le double spéculaire apparaît très éloigné dans le miroir de *Cloud Gate* par rapport au spectateur qui se tient devant. Ce reflet trop lointain, puisqu'il fait dissonance, rend le sujet percevant davantage conscient de son emplacement dans l'espace et, conséquemment, de sa présence au monde. Cette dissonance singularise aussi son état de conscience particulier, c'est-à-dire une conscience de l'être là, dans le moment présent, qui est double et simultanée : ici et ailleurs à la fois. En fait, le miroir crée une sorte d'ubiquité irréaliste ou de fausse ubiquité, car il produit une *irréalité réelle*<sup>232</sup> : son irréalité, est celle du *là-bas* dans l'image spéculaire, car ce qui se trouve dans le miroir n'y est pas réellement; sa réalité est celle de l'*ici et maintenant*, car il renvoie, toujours dans le présent, l'image de son référent dont la présence immédiate est absolument réelle. Cette conscience d'être ici et ailleurs simultanément est particulière avec le miroir de *Cloud Gate*, car, si nous ne distinguons pas notre double spéculaire de prime abord, une fois perçu, il nous semble beaucoup trop éloigné de nous, trop profondément enfoncé dans le miroir, dans cet espace aberrant. Par les distorsions qu'elle engendre, l'installation spéculaire intensifie cette *irréalité réelle* du miroir et semble nous faire basculer dans un univers autre où la conception de l'espace est complètement différente; un univers régi par une logique qui lui est propre et qui, à première vue, nous semble étrange et absurde.

La distorsion du réel et la spatialisation confondante accentuent le caractère irréel du miroir. Quoique le miroir soit un objet tout à fait réel, il ouvre sur un espace irréel,

---

<sup>232</sup> Nous empruntons ce terme à Roland Barthes et notre réflexion sur l'*irréalité réelle* du miroir s'appuie et s'inspire largement de celle de Barthes sur l'*irréalité réelle* de la photographie : Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, p. 47.

un ailleurs, un lieu sans lieu. Il fait corps avec son référent, mais n'en possède en fait aucune des propriétés. C'est pourquoi il a toujours été associé à l'univers de l'imaginaire, du fantastique, tout en étant considéré comme un emblème de la réalité nonobstant l'inversion qu'il produit. Le miroir de *Cloud Gate* évoque autant le réel que l'imaginaire, ce qui soulève la question de la mince frontière qui les sépare l'un de l'autre; une frontière qui est parfois nébuleuse et qui parfois disparaît, de sorte que réel et imaginaire s'entremêlent et nous jettent dans l'incertitude. Mais n'est-il pas important de vivre l'incertitude que génère l'illusion proposée par *Cloud Gate*, illusion qui est aussi importante que le réel, ainsi que nous le rappelle le moraliste Joseph Joubert : « L'illusion est une partie intégrante de la réalité; elle y tient essentiellement, comme l'effet tient à la cause<sup>233</sup> ».

#### 4.2.3 Exploration de l'œuvre : temporalité, mémoire et polysensorialité

Comme nous l'avons mentionné plus haut, *Cloud Gate*, par son miroir déformant, crée un espace autre dont l'organisation spatiale diffère étrangement de l'ordre établi du monde réel, de telle sorte qu'il nous apparaît, au premier regard, absurde et insensé. Dès lors, l'observateur est appelé à expérimenter et jouer avec le miroir de l'œuvre sculpturale et examiner le paysage urbain dans lequel elle est exposée pour tenter de comprendre sa logique particulière. Contrairement à la tradition picturale qui favorise l'adoption d'un point de vue idéal pour contempler le tableau, il n'existe pas de position idéale ou unique pour observer l'installation spéculaire de Kapoor qui, par sa monumentalité et son miroir déformant, propose plutôt une multitude de points de vue et sollicite les déplacements du spectateur. L'accent est ainsi mis sur le

---

<sup>233</sup> Joseph Joubert, *Pensées, essais, maximes et correspondance de J. Joubert*, Recueillis et mis en ordre par Paul Raynal, Paris, Le Normant, 1850 [2<sup>e</sup> édition, rev. et aug.], vol. 1, p. 303.

rapport œuvre-espace-observateur et un rôle plus actif est attribué à ce dernier, dont la participation physique est nécessaire au déploiement des effets spéculaires de cet objet d'art et à sa compréhension. L'espace spéculaire de l'œuvre et l'espace l'environnant deviennent alors des lieux exploratoires pour le sujet percevant, des lieux qui impliquent à la fois l'expérience du temps, de la mémoire et de la polysensorialité.

Insaisissable dans son ensemble de par son immensité, l'installation exige ce qu'Umberto Eco appelle « un temps de circumnavigation<sup>234</sup> ». C'est-à-dire que pour éviter qu'elle ne soit que fragmentaire, l'expérience esthétique d'une œuvre tridimensionnelle immobile dans l'espace demande un investissement physique et temporel de la part de l'observateur. De ce temps de circumnavigation, Eco distingue un temps minimum et un temps supérieur de perception. Un temps minimum fixe, conditionné par les dimensions de l'objet d'art, est nécessaire pour une expérience esthétique que l'on pourrait qualifier de minimale, soit faire le tour de celui-ci pour le contempler et l'appréhender de manière satisfaisante, alors qu'un temps supérieur de perception est préférable pour une expérience plus riche de l'œuvre et de ses détails.

Ainsi, *Cloud Gate*, qui est spatialement immobile mais mobile et dynamique par sa surface spéculaire, soumet le spectateur à de nombreux stimuli sensoriels, de telle sorte que celui-ci doit vraiment prolonger le temps de la perception pour pleinement apprécier ses effets spéculaires. Aussi, par la distorsion insolite du réel qu'elle engendre, la sculpture génère, comme nous l'avons vu antérieurement, certains problèmes perceptuels, notamment par rapport à la localisation et aux relations spatiales des référents, au point de plonger l'observateur dans un état d'incertitude

---

<sup>234</sup> Umberto Eco, « Le temps de l'art », dans Michel Baudson (dir.) et Palais des beaux-arts, Bruxelles, *L'art et le temps. Regards sur la quatrième dimension*, [Catalogue d'exposition], Paris, A. Michel, 1984, p. 75-77.

quant à ce qu'il a vu, ce qui va accroître son temps d'exploration. *Cloud Gate* exige du sujet percevant qu'il prenne le temps d'examiner les diverses représentations spéculaires singulières de la ville tout en s'observant lui-même et les autres spectateurs dans cet espace urbain transformé.

Au fil de ses déplacements, l'observateur voit son corps se métamorphoser dans l'espace spéculaire, notamment près du pourtour de la partie surélevée de la section inférieure de l'œuvre et sous celle-ci. L'image corporelle s'étire et se courbe partiellement ou entièrement. Le corps apparaît disproportionné et devient flexible, extensible, élastique, topologique. Par ces transformations corporelles et par le reflet trop lointain (précédemment discuté) qui créent une dissonance avec l'expérience corporelle et spatiale du spectateur, la sculpture non seulement instaure un rapport de soi à soi différent, inédit, car elle lui procure une expérience « spatiospéculaire » et « posturospéculaire » impossible à vivre au quotidien, mais a aussi pour effet de l'impliquer davantage dans l'espace de l'œuvre. Les réflexions singulières de son corps de même que celles de la ville qui génèrent parfois des effets d'instabilité et de vertige, puisqu'elles s'éloignent des souvenirs de ses mémoires épisodique et répisodique, l'incitent à interagir avec son double spéculaire et l'espace environnant l'installation, par exemple en augmentant et en réduisant l'espacement entre lui et l'objet d'art et en adoptant diverses attitudes corporelles fixes ou en mouvement. À chacun de ses déplacements ou changements de posture, l'observateur est tenu de réévaluer la localisation et la position de son corps dans l'espace spéculaire par rapport à différents repères extérieurs à l'œuvre, comme le sol, le ciel, les autres spectateurs et les édifices autour, qui se reflètent aussi sur le miroir de la sculpture. Les effets spéculaires déconcertants de *Cloud Gate* lui proposent donc de s'attarder au lieu, de l'explorer, tout en prenant constamment conscience de son corps dans l'espace et de son image corporelle sur le miroir de l'œuvre sculpturale.

Étant donné que l'installation est exposée dans un espace public extérieur, le visiteur peut, à tout moment, l'effleurer, la tâter, la palper. Il peut alors s'approcher de la sculpture jusqu'à « atteindre » son double spéculaire pour créer une sorte de connexion entre le monde réel et le monde spéculaire par l'entremise de son corps et transgresser, par le fait même, l'interdiction absolue, conventionnellement imposée dans les musées et les galeries d'art, de toucher l'œuvre. La frontière entre l'objet d'art et l'observateur est ainsi abolie. Cette interdiction levée permet au spectateur de s'investir tactilement dans son exploration de l'installation et d'observer de manière directe, plutôt qu'indirecte, la texture, la forme, la rigidité, le volume... et ainsi vivre une expérience singulière parce qu'intime et agréable et irrésistible parce qu'habituellement interdite. Trop souvent inassouvi, ce désir de toucher l'œuvre peut donc être ici comblé; la réalité tangible de l'objet d'art tactilement sentie, pendant que le monde spéculaire qu'il présente reste insaisissable, fugace et immatériel. Contrairement au miroir d'Alice, celui-ci ne devient pas « aussi mou que de la gaze pour que nous puissions passer à travers<sup>235</sup> » et s'aventurer dans son monde. L'image spéculaire de *Cloud Gate* reste tangiblement inaccessible, mais l'absence de contraintes d'espacement entre l'œuvre et l'observateur permet à ce dernier une plus grande liberté dans son expérimentation perceptuelle des effets spéculaires. Il peut, par exemple, circuler ou errer très près du pourtour de la sculpture ou encore s'étendre sur le sol au pied de celle-ci pour examiner les déformations de son image corporelle. Bref, le spectateur, plutôt que d'être tenu à distance, peut entrer dans un rapport d'intimité avec l'installation. Ce rapport est d'autant plus intime que l'observateur, par son reflet, change la configuration de l'œuvre et fait partie intégrante de celle-ci le temps de sa présence.

---

<sup>235</sup> Lewis Carroll, *Les aventures d'Alice au pays des merveilles. Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir*, Illustrations de John Tenniel, Trad. par Jacques Papy, Éd. de Jean Gattégno, Paris, Gallimard, 1994, p. 192.



Le corps est donc singulièrement engagé dans la réception de *Cloud Gate* qui, non seulement stimule la vue, mais appelle aussi au tactile (et permet le tact), interpelle le sens postural et sollicite les déplacements. D'ailleurs, d'après Jocelyne Lupien, nous percevons et interprétons polysensoriellement les œuvres d'art selon le « style perceptif » de celles-ci, c'est-à-dire suivant les sensorialités qu'elles aiguillonnent de manière directe ou indirecte, sensorialités auxquelles se rattachent des valeurs affectives spécifiques<sup>236</sup>. Par les effets de dissonances perceptuelles et cognitives que la sculpture de Kapoor engendre chez l'observateur de par la distorsion du paysage urbain, elle lui propose une expérience spatialement déstabilisante qui l'amène à considérer sa position spatiale réelle et spéculaire. Elle l'entraîne alors à explorer activement son miroir et l'espace qui l'environne et le conscientise, par son style perceptif visuo-tactilo-posturo-kinesthésique, aux processus perceptuels et exploratoires. Elle l'invite ainsi à réfléchir à son rapport avec le monde extérieur, rapport qui évolue, qui est sans cesse mouvant et jamais fixe. Par les sollicitations visuelles, tactiles, posturales et kinesthésiques, *Cloud Gate* « enrichit et complexifie l'expérience esthétique tout en réaffirmant le caractère symbolique et sémiotique de l'œuvre, distinct de celui des spectacles naturels<sup>237</sup> ».

Si certaines œuvres tridimensionnelles spatialement immobiles imposent un parcours particulier (par exemple, linéaire ou circulaire), *Cloud Gate* est sans trajet précis, sans début et sans fin. Cette installation exige plutôt ce qu'Eco nomme de « multiples circumnavigations », c'est-à-dire de multiples trajets, pour enrichir la perception et la compréhension de l'œuvre<sup>238</sup>. La configuration interne de la sculpture se modifiant

---

<sup>236</sup> Jocelyne Lupien, « L'intelligibilité du monde par l'art », dans Stefania CALIANDRO (dir.), *Espace perçus, territoires imagés en art*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 15-35.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>238</sup> Umberto Eco, *op. cit.*, p. 76.

selon les déplacements du sujet percevant, celui-ci est appelé à déambuler librement autour et sous l'œuvre pour explorer la multitude de points de vue qu'elle donne à voir et ainsi accéder à son contenu sémiotique et symbolique. Étant donné le lieu d'exposition extérieur public et la vastitude de l'espace, l'observateur peut autant déambuler à proximité qu'à très grande distance de l'installation. Au cours de son exploration, ce dernier crée donc son propre parcours, se déplace à son rythme, s'immobilise pour s'imprégner de l'œuvre, s'approche ou s'éloigne et change de direction à son gré. Il est fort probable qu'il réitère des trajets parcourus pour revoir certains effets spéculaires de la sculpture partiellement ou complètement oubliés étant donné l'abondance des sollicitations visuelles et la monumentalité de l'installation qui empêche sa perception totale immédiate et impose un vaste espace à parcourir ne serait-ce que pour faire le tour de celle-ci afin de la percevoir et de l'appréhender progressivement. Rappelons que la mémoire de travail (aussi appelée mémoire à court terme) a une capacité de rétention limitée et qu'elle est très sensible aux interférences, de sorte qu'elle ne peut transférer qu'une partie de l'information en mémoire à long terme. Sans compter que, malgré une attention soutenue, il est difficile de percevoir tous les détails des distorsions produites par le miroir de l'œuvre sculpturale. L'attention et la mémoire de travail sont donc particulièrement mises à l'épreuve lors de la réception de *Cloud Gate*. Ce sont d'ailleurs principalement l'attention, la mémoire de travail et la mémoire à long terme qui assurent la continuité de l'expérience esthétique et permettent, donc, le repérage spatial, la comparaison des points de vue et, subséquemment, la compréhension et l'interprétation de l'œuvre. Si la réitération de parcours permet de percevoir à nouveau et de confirmer-consolider certaines représentations urbaines déformées et approfondir ainsi l'analyse esthétique, il semble improbable, en raison de l'agitation autour de l'installation, de parvenir à reproduire à l'identique une perception

antérieure. Inachevé, cet objet d'art propose une image spéculaire énigmatique en constant devenir dont l'exploration semble inépuisable, inexhaustible.

Ainsi, le temps de la perception et le déroulement de l'exploration de l'installation relèvent de chaque spectateur. Le déploiement des effets spéculaires de l'œuvre sculpturale et la richesse de l'expérience esthétique reposent donc grandement sur l'implication physique, temporelle et identitaire du sujet percevant. Cette implication le rend d'ailleurs davantage conscient du processus d'exploration de l'objet d'art, processus qui diffère grandement de celui d'une œuvre traditionnelle. En s'éloignant des modalités de réception conventionnelles, notamment par sa monumentalité, sa forme invitante, son emplacement dans un parc public urbain et sa surface spéculaire déformante qui sollicitent et engagent, d'une manière particulière, le corps sur les plans visuel, tactile, postural et kinesthésique, *Cloud Gate* propose une expérience esthétique singulière qui amène l'observateur à modifier ses comportements perceptuels et identitaires habituels face à une œuvre d'art.

Enfin, la saison, la température et le moment de la journée conditionnent la réception de *Cloud Gate*. Le rapport à l'œuvre sera différent s'il fait jour ou nuit, s'il pleut ou s'il neige, si c'est nuageux ou ensoleillé... Puisque le ciel se reflète dans le miroir déformant de la sculpture, celle-ci peut non seulement créer des effets célestes saisissants, mais aussi amener l'attention sur les déplacements de la lumière (émanant du soleil) ou de l'ombre (projetée par les nuages) mettant ainsi en relief le passage du temps. Sur le miroir amnésique de *Cloud Gate* se succèdent les journées et les nuits, les saisons et les années. La fugacité de ces images spéculaires contraste avec la pérennité de la sculpture même, sa solidité et réalité massive. Alors que le miroir suggère la fuite, l'irréversibilité et l'insaisissabilité du temps dans sa continuité, l'œuvre renvoie à sa longévité propre. Comme probablement tous les édifices qui

l'environnement, elle nous survivra; nous disparaîtrons tandis qu'elle continuera à doubler le présent fuyant se déroulant devant et en elle.

## CONCLUSION

Dans ce mémoire, notre objectif était de démontrer que le miroir, dans les œuvres *Poursuivre le hors-champ* (2008) de Gwenaël Bélanger et *Cloud Gate* (2004) d'Anish Kapoor, agit comme modalisateur perceptuel, spatial, temporel, et détermine aussi les avenues interprétatives qu'empruntera le spectateur. Nous avons proposé que les dissonances que donnent à voir ces deux œuvres mettent à l'épreuve le spectateur qui est amené à douter de ce qu'il perçoit et donc à prendre conscience et questionner sa propre présence au monde face à ces œuvres. Nous voulions également analyser comment, par le recours au miroir réel, ces artistes s'inscrivent dans une pratique bien ancrée dans l'histoire des arts visuels; mais nous avons voulu aussi montrer que, par leur manière singulière de l'employer, Bélanger et Kapoor renouvellent l'usage du miroir.

L'historicité et la récurrence du miroir dans les arts visuels nous a amenées à examiner, dans le premier chapitre, son rôle dans la théorie picturale mimétique et sémiotique ainsi que ses fonctions spatiale et autoréflexive lorsqu'il est représenté sur la toile. Nous avons d'abord constaté que, dès la Renaissance, l'*objet-miroir* et le *motif-miroir* sont utilisés pour exprimer, respectivement de manière théorique et empirique, les propriétés du tableau. Alors que l'*objet-miroir* est employé comme instrument de mesure de la dimension perspectiviste et mimétique du tableau, le *motif-miroir* est utilisé pour accentuer la tridimensionnalité de la représentation en dévoilant un espace hors champ ou en redoublant une partie de la scène principale sous un autre angle. Par ses fonctions d'image et de signe et par ses valeurs iconique et indicielle, nous avons vu que le miroir est aussi un instrument sémiotique : l'image

spéculaire pointe son référent, et elle est donc en relation causale et analogique avec celui-ci. L'étude du modèle spéculaire eyckien, première représentation picturale du miroir qui modalise l'espace du tableau et le met en abyme, a mis en relief cette fonction du *motif-miroir* de compléter et d'enrichir l'espace tridimensionnel peint. À travers l'analyse de différentes œuvres représentant un miroir, nous avons confirmé l'importance des fonctions spatiale et autoréflexive du modèle spéculaire eyckien qui furent renouvelées par nombreux artistes, notamment aux XVII<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Cette analyse a démontré que le miroir, dans la pratique des artistes, propose souvent une réflexion sur l'acte de représenter en réunissant des points de vue inconciliables, en indiquant discrètement ou ouvertement la présence de l'artiste dans son œuvre, ou en consacrant le thème de la représentation à la genèse de l'image. Ce premier chapitre nous a ainsi permis de situer la portée de l'objet et du motif miroir dans l'histoire de l'art. Il nous a aussi fourni des perspectives théoriques et historiques pour le corpus d'œuvres que nous analysons au dernier chapitre du mémoire. Nous avons pu démontrer comment le miroir dans l'art manipule et détourne les codes picturaux conventionnels pour générer des dissonances perceptuelles et cognitives plutôt que d'établir un rapport logique au monde.

Dès le XVII<sup>e</sup> siècle et plus particulièrement aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, les fonctions du miroir dans les arts visuels se diversifient et son image s'éloigne de sa fonction mimétique, présentant des écarts ou perturbations de la logique spéculaire. Afin de fournir un cadre historique d'ensemble, nous avons étudié les principales fonctions et problématiques du miroir représenté et réel dans les arts visuels. Cette étude nous a permis de confirmer que le miroir représenté, lorsqu'il est mensonger, ambigu, sans image, illusoire, déformant ou en éclats, est pour l'artiste non seulement un moyen d'expression, mais aussi une façon de questionner les procédés de la représentation et d'ouvrir la réflexion sur la pratique même de l'art; et qu'il en va ainsi pour le miroir réel qui, en outre, est une manière d'interroger la perception de l'observateur pour

l'amener à reconsidérer son rapport au monde extérieur. Notre ambition n'était pas d'établir une typologie exhaustive de la représentation et de l'utilisation du miroir dans les arts visuels, mais de cibler ses principales fonctions afin de discerner, dans le dernier chapitre, les particularités propres des installations de notre corpus et d'illustrer en quoi elles maintiennent, renouvellent ou mettent à distance les fonctions traditionnelles du miroir dans l'art.

Puisque nous nous intéressons aux modalités perceptuelles sollicitées par la présence du miroir dans l'art actuel, il fut d'abord question, dans le troisième chapitre, de la présentation de diverses définitions et hypothèses, principalement issues des neurosciences mais aussi de la psychologie cognitive, portant sur la perception et ses processus et sur les différents systèmes de mémoire qui interviennent dans l'activité perceptive, et donc dans la réception perceptuelle et interprétative de l'œuvre d'art. Ceci nous a permis de mettre en évidence la communication dynamique et incessante entre les récepteurs sensoriels et les fonctions supérieures du cerveau lors du traitement de l'information des stimuli extérieurs et de mettre en lumière le rôle des images perceptives et des images de rappel qui se forment lors de l'acte perceptif. Nous avons pu constater que si les premières permettent l'identification du perçu, les secondes enrichissent et singularisent l'expérience perceptuelle immédiate. En fait, chaque nouvelle perception est modalisée et nourrie par les connaissances et les expériences du sujet percevant et pourra éventuellement influencer les suivantes. L'étude des processus perceptuels et mnésiques nous a permis de mieux saisir la façon dont l'observateur se voit sollicité par le miroir des œuvres de notre corpus qui altère puissamment l'image du référent et ralentit, par moment, l'identification du perçu et augmente ainsi la durée de la perception. C'est d'ailleurs à partir de ces processus que le spectateur catégorise l'œuvre, c'est-à-dire qu'il cherche à établir, en comparant celle-ci mentalement à d'autres œuvres perçues antérieurement, des liens avec ses connaissances et ses expériences tout en considérant les différences ou

innovations de celle-ci. Selon le neurobiologiste Jean-Pierre Changeux, ce serait, entre autres, sur l'équilibre entre les invariants ou constantes et le caractère inédit de l'objet d'art que reposerait le plaisir esthétique. Enfin, l'étude de la question de la temporalité, que nous avons menée à l'aide d'hypothèses provenant de la philosophie, nous a permis de discuter du problème de la délimitation du présent et de distinguer le pur présent (immédiat et insaisissable) du spécieux présent (qui a une certaine durée et permettrait l'intuition du temps); d'établir que la durée et la division du temps en passé-présent-futur sont des constructions de l'esprit, car seul le présent existe; et de discerner comment nous prenons conscience de l'écoulement temporel.

Dans le dernier chapitre, l'étude des enjeux perceptuels et cognitifs des deux installations spéculaires du corpus a permis de comprendre que le miroir, chez Gwenaël Bélanger et chez Anish Kapoor, agit comme modalisateur perceptuel et opérateur de sens et d'interprétations. Nous avons vu comment, par les dissonances perceptuelles et cognitives que leur miroir engendre avec le réel environnant, ces œuvres amènent l'observateur à échapper à l'automatisme de ses perceptions. Par exemple, les miroirs en mouvement de *Poursuivre le hors-champ* de Bélanger brisent les lignes de perspective de l'image et produisent un désordre spéculaire qui engendre des difficultés perceptuelles afin d'offrir une image du réel complexe à déchiffrer et ainsi questionner la perception et faire vivre une instabilité et une incertitude perceptuelle. De même, le miroir de *Cloud Gate* de Kapoor produit une distorsion de l'espace urbain de manière à perturber l'ordre établi du réel : il altère la forme des référents, trouble les rapports de dimensions et de distances et gêne le repérage spatial. Ce miroir courbe, en augmentant la difficulté de la perception, fait ainsi vivre une incertitude perceptuelle et génère un état de doute chez le spectateur.

Il a aussi été démontré, au cours de ce chapitre, comment le miroir de ces œuvres de Bélanger et de Kapoor modalise l'espace environnant, le corps du spectateur et le



temps. En transformant l'espace immédiat, ces installations conscientisent l'observateur à l'environnement qui l'entoure et lui proposent de s'attarder au lieu et de l'observer différemment. D'ailleurs, *Poursuivre le hors-champ* crée, par la dislocation de l'espace, un lieu autre, propre à l'œuvre, dans lequel les repères spatiaux sont fragilisés, soulignant ainsi la précarité du lieu réel, alors que *Cloud Gate* offre une expérience urbaine extrêmement différente de ce que les gens peuvent vivre au quotidien dans cette ville de Chicago et qui vient renouveler leur regard sur cette cité et sa célèbre ligne de gratte-ciels. D'autre part, le corps du spectateur est particulièrement engagé et sollicité dans ces œuvres de Bélanger et de Kapoor qui instaurent un rapport de soi à soi différent, inédit. La première change profondément l'apparence du corps en le dispersant et le morcelant continuellement dans le champ de l'œuvre, créant une division entre soi et soi percutante, accentuant l'écart entre le corps senti et le corps perçu et faisant vivre au sujet percevant un état de mouvance identitaire. La seconde, par ses effets spéculaires singuliers, offre une image de soi métamorphosée et très lointaine qui fait dissonance avec notre propre expérience corporelle et spatiale, ce qui nous amène à comparer notre emplacement réel et spéculaire. Aussi, la temporalité s'exprime différemment dans ces deux installations qui nous invitent à méditer sur ce phénomène complexe et énigmatique. C'est notamment par les mouvements des miroirs qui renouvellent continuellement l'image que *Poursuivre le hors-champ* fait ressentir l'écoulement du temps et, par l'irrégularité de leurs déplacements, influence le temps vécu et manifeste une temporalité multiple. Par ailleurs, *Cloud Gate*, en reflétant le ciel, nous fait éprouver le passage du temps par les déplacements de la lumière ou de l'ombre que projettent le soleil et les nuages. La fugacité de ses reflets, qui évoque la fuite, l'irréversibilité et l'insaisissabilité du temps, s'oppose au caractère pérenne et monumental de l'œuvre même.

Enfin, nous avons établi que devant ces œuvres le spectateur s'investit physiquement et temporellement dans l'exploration esthétique. Il est appelé à se déplacer et à adopter différentes attitudes corporelles pour enrichir son expérimentation du lieu et de son image corporelle, réels et spéculaires. Avec l'œuvre de Kapoor, il peut même mener une exploration tactile directe et ainsi entrer dans un rapport d'intimité troublant avec celle-ci. En différant des modalités traditionnelles de réception de l'art, ces installations spéculaires entraînent alors le spectateur à modifier ses comportements perceptuels, et même identitaires, habituels en présence d'une œuvre.

En terminant, au cours de ce mémoire, nous avons fait état de certaines œuvres qui en citent une autre (ou plusieurs autres) comme c'est le cas de *Triple autoportrait* de Norman Rockwell, *La reproduction interdite* de René Magritte, *Picture for Women* de Jeff Wall et *All is Vanity (Mirrorless Version)* d'Adad Hannah. Il serait intéressant d'étudier plus en profondeur ce type d'œuvres citationnelles qui donnent à voir des représentations de miroir et d'en questionner les effets. Comme nous le dit René Payant, la citation est un processus de « déplaçabilité » de l'œuvre-source vers l'œuvre citante, elle est bricolage, c'est-à-dire un *bris* et un *collage* à la fois, et renvoie nécessairement à sa source<sup>239</sup>. Ce déplacement, cette réécriture du motif d'une œuvre antérieure dans une œuvre inédite engendre de nouveaux effets de sens et installe un dialogue avec le passé. Dans nos prochaines recherches, nous réfléchirons sur les questions suivantes : Comment les œuvres citationnelles à miroir citent-elles et pour quelles raisons ? Comment réfléchissent-elles l'œuvre ou les œuvres citées ? Quel est le discours critique qu'elles sous-tendent envers la discipline artistique, son histoire, ses fondements théoriques et pratiques ? Et surtout quel est le rôle du miroir dans ces actes citationnels ? Bref, le nouveau potentiel sémantique du

---

<sup>239</sup> René Payant, « Bricolage pictural », *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Trois, 1987, p. 52 et p. 64.

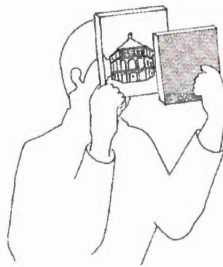
motif cité instauré par les relations intertextuelles et la dimension autoréférentielle des œuvres citationnelles à miroir nous semble être un champ d'étude très riche.

## ANNEXE A

### FIGURES



**Fig. 1 :** Le baptistère San Giovanni vu depuis la cathédrale (Florence), photo Brunner  
(Source : Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987, p. 100.)



**Fig. 2 :** Image représentant le mode d'emploi du dispositif optique de la première démonstration de la perspective linéaire de Brunelleschi  
(Source : Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987, p. 112.)



**Fig. 3 :** Hans Memling, *Diptyque de Maarten van Nieuwenhove* (panneau de gauche, puis détail), 1487

(Source : France Borel, *Le peintre et son miroir. Regards indiscrets*, Tournai (Belgique), La Renaissance du Livre, 2002, p. 73.)



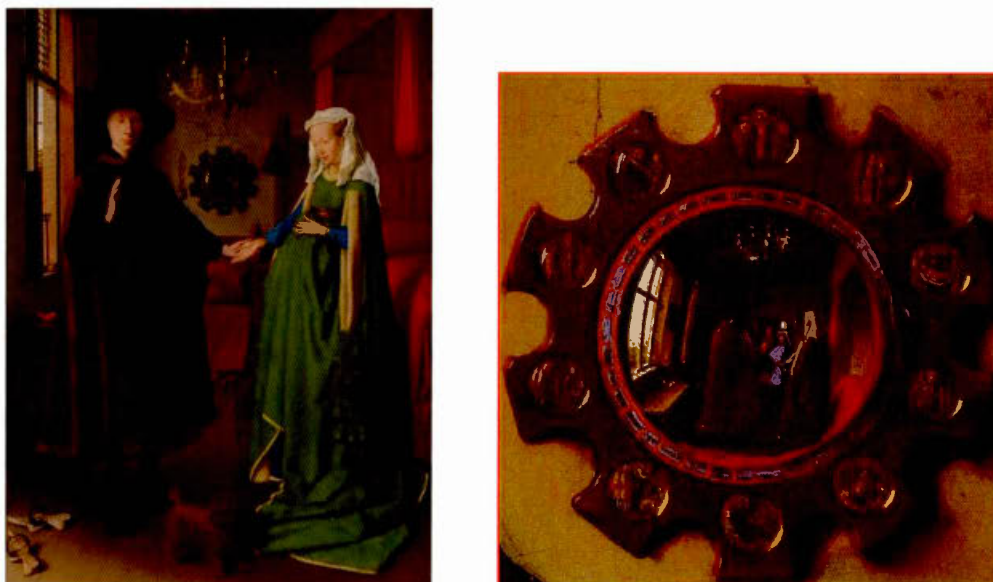
**Fig. 4 :** Quentin Metsys, *Le Banquier et sa femme* (œuvre, puis détail), 1514

(Source : France Borel, *Le peintre et son miroir. Regards indiscrets*, Tournai (Belgique), La Renaissance du Livre, 2002, p. 77.)



**Fig. 5 :** Diego Vélasquez, *Les Ménines* (œuvre, puis détail), 1656

(Source : Museo del Prado. (2016). *Las Meninas*. Récupéré de <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f?searchid=6f943ca0-1d3d-e919-813e-27f92cd88bc5>.)



**Fig. 6 :** Jan Van Eyck, *Le portrait des Arnolfini* (œuvre, puis détail), 1434

(Source : France Borel, *Le peintre et son miroir. Regards indiscrets*, Tournai (Belgique), La Renaissance du Livre, 2002, p. 49-50.)





**Fig. 7 :** Petrus Christus, *Saint Éloi* (œuvre, puis détail), 1449  
(Source : France Borel, *Le peintre et son miroir. Regards indiscrets*, Tournai (Belgique), La Renaissance du Livre, 2002, p. 75.)



**Fig. 8 :** Maître de Flémalle, *Le donateur Heinrich van Werl sous la protection de saint Jean-Baptiste* (œuvre, puis détail), 1438  
(Source : France Borel, *Le peintre et son miroir. Regards indiscrets*, Tournai (Belgique), La Renaissance du Livre, 2002, p. 70 et 72.)



**Fig. 9 :** Jan Van Eyck, *La Madone du chanoine Van der Paele* (œuvre, puis détail), 1436

(Source : Pascal Bonafoux, *Les peintres et l'autoportrait*, Genève, Skira, 1984, p. 20-21.)



**Fig. 10 :** Johannes Vermeer, *La Leçon de musique* (œuvre, puis détail), 1662-1665

(Source : Royal Collection Trust. (2016). *Lady at the Virginals with a Gentleman*. Récupéré de <http://www.royalcollection.org.uk/collection/405346/a-lady-at-the-virginal-with-a-gentleman-the-music-lesson>.)





**Fig. 11 : Pieter Claesz, *Vanitas*, vers 1630**

(Source : Germanisches Nationalmuseum. [s.d.]. *Objektkatalog der Sammlungen des Germanisches Nationalmuseum*. Récupéré de <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm1409>.)



**Fig. 12 : Jacob Marrel, *Vanité au violon et au vase de fleurs*, 1637**

(Source : Kunstportal Baden-Württemberg. [s.d.]. *Sammlung der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe im Kunstportal Baden-Württemberg*. Récupéré de <http://www.kunstportal-bw.de/skkms03a.html>.)



**Fig. 13 :** Nicolas Maes, *Le Tambour*, vers 1655

(Source : Museo Thyssen-Bornemisza. (2009). *Thyssen-Bornemisza Collection*. Récupéré de [http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha\\_obra/255](http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/255).)



**Fig. 14 :** Sir William Orpen, *The Mirror* (œuvre, puis détail), 1900

(Source : Tate. [s.d.]. *Sir William Orpen, The Mirror 1900*. Récupéré de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/orpen-the-mirror-n02940>.)



**Fig. 15 :** Henri Matisse, *L'artiste et le modèle reflétés dans le miroir*, 1937  
 (Source : France Borel, *Le peintre et son miroir. Regards indiscrets*, Tournai (Belgique), La Renaissance du Livre, 2002, p. 54.)



**Fig. 16 :** Le Parmesan, *Autoportrait dans un miroir*, 1524  
 (Source : Kunsthistorisches Museum Wien. [s.d.]. *Selected Masterpieces*. Récupéré de <http://www.khm.at/en/visit/collections/picture-gallery/selected-masterpieces/>.)



**Fig. 17 :** Antoine Le Nain, *L'atelier*, vers 1645

(Source : Pascal Bonafoux, *Les peintres et l'autoportrait*, Genève, Skira, 1984, p. 54.)



**Fig. 18 :** Sir Joshua Reynolds, *Autoportrait*, 1747-1749

(Source : National Portrait Gallery. (2016). *Sir Joshua Reynolds*. Récupéré de <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw05282/Sir-Joshua-Reynolds>.)

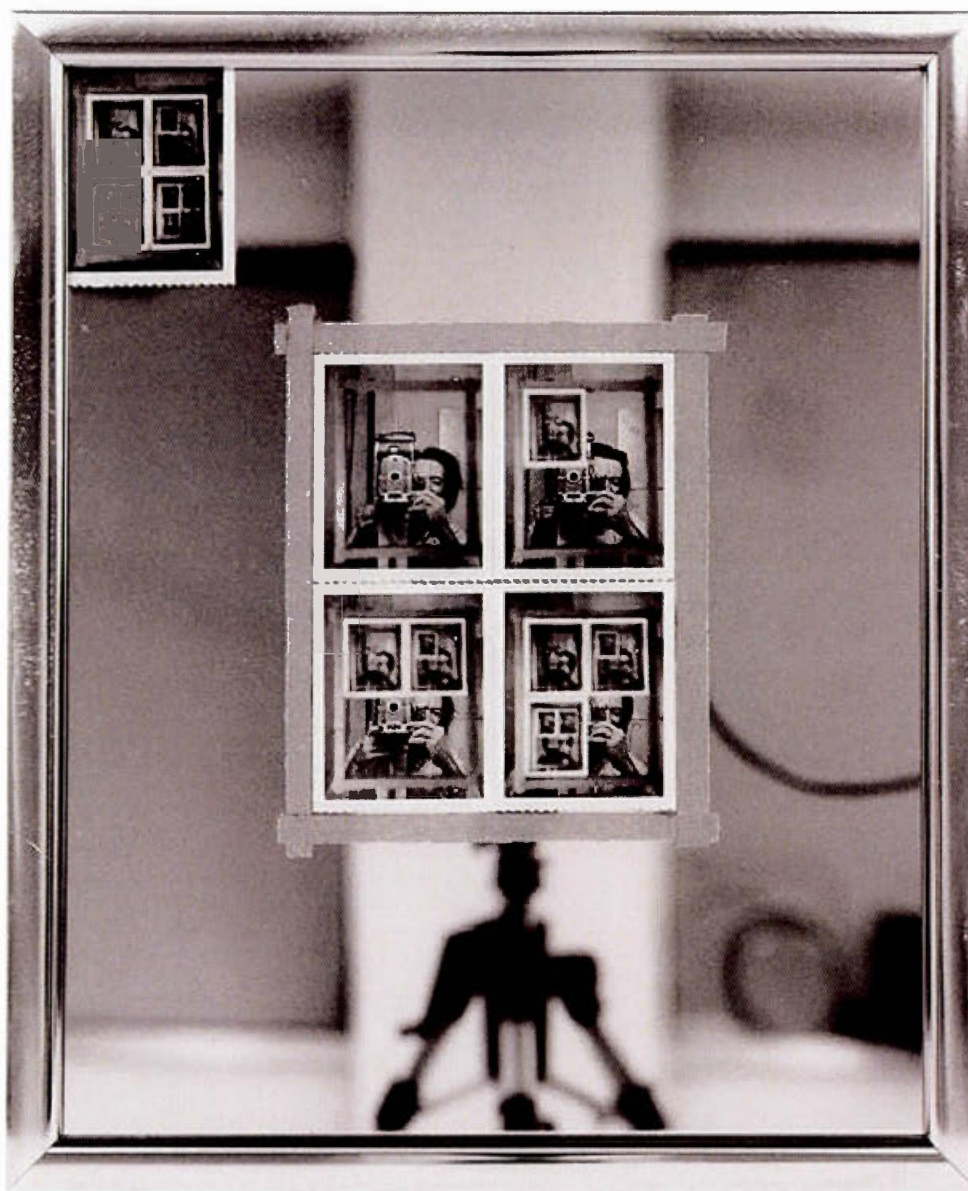


**Fig. 19 :** Johannes Gump, *Autoportrait*, 1646  
(Source : Pascal Bonafoux, *Les peintres et l'autoportrait*, Genève, Skira, 1984, p. 22.)



**Fig. 20 :** Norman Rockwell, *Triple autoportrait*, 1960  
(Source : Jonathan Miller, *On Reflection*, Londres, The National Gallery, 1998, p. 189.)





**Fig. 21 :** Michael Snow, *Authorization*, 1969

(Source : Muriel Boutreur (dir.), Palais des beaux-arts, Bruxelles, *et al.*, *Michael Snow panoramique. Œuvres photographiques & films 1962-1999*, [Catalogue d'exposition], Bruxelles, Société des expositions du Palais des Beaux-arts, 1999, p. 82.)



**Fig. 22 :** Edgar Degas, *Madame Jeantaud au miroir*, vers 1875  
 (Source : Musée d'Orsay. (2006). *Edgar Degas, Madame Jeantaud au miroir, vers 1875*. Récupéré de [http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no\\_cache=1&numid=1146](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&numid=1146).)



**Fig. 23 :** René Magritte, *La reproduction interdite*, 1937  
 (Source : Museum Boijmans-Van Beuningen. [s.d.], *La reproduction interdite*, René Magritte. Récupéré de <http://collectie.boijmans.nl/en/object/4232/La-reproduction-interdite/Ren%C3%A9-Magritte>.)



**Fig. 24 :** Frans van Mieris, *Dame devant un miroir*, vers 1670  
(Source : Erich Steingraber, *Alte Pinakothek Munich*, Paris, Scala, 1985, p. 66.)



**Fig. 25 :** Édouard Manet, *Un Bar aux Folies-Bergère*, 1882  
(Source : The Courtauld Gallery. (2015). *A Bar at the Folies-Bergère*, Édouard Manet. Récupéré de <http://courtauld.ac.uk/gallery/collection/impressionism-post-impressionism/edouard-manet-a-bar-at-the-folies-bergere>.)





**Fig. 26 :** Jeff Wall, *Picture for Women*, 1979

(Source : David Company, *Jeff Wall. Picture for Women*, Londres, Afterall Books, 2011, p. 23.)



**Fig. 27 :** Édouard Manet, *Nana*, 1877

(Source : Hamburger Kunsthalle. (2016).

*Manet. Painting the Gaze.* Récupéré de

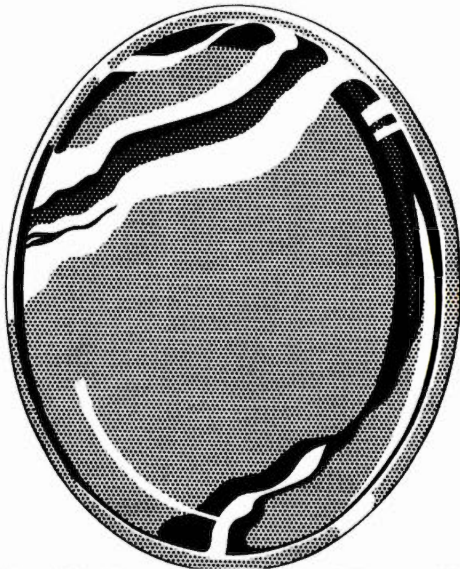
<http://www.hamburger-kunsthalle.de/index.php/manet-painting-the-gaze.html>.)



**Fig. 28 :** Pablo Picasso, *Nu au bouquet d'iris et au miroir*, 1934

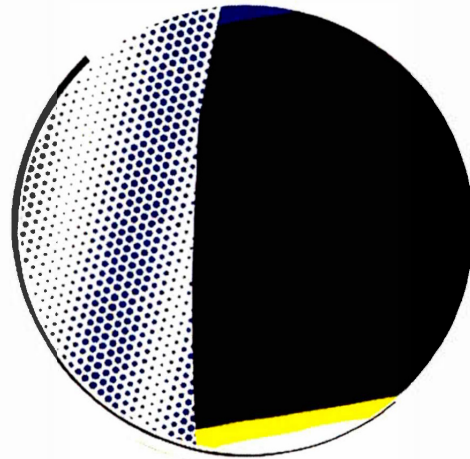
(Source : Musée Picasso Paris. (2015). *En ligne*. Récupéré de

<http://www.museepicassoparis.fr/en-ligne/>.)



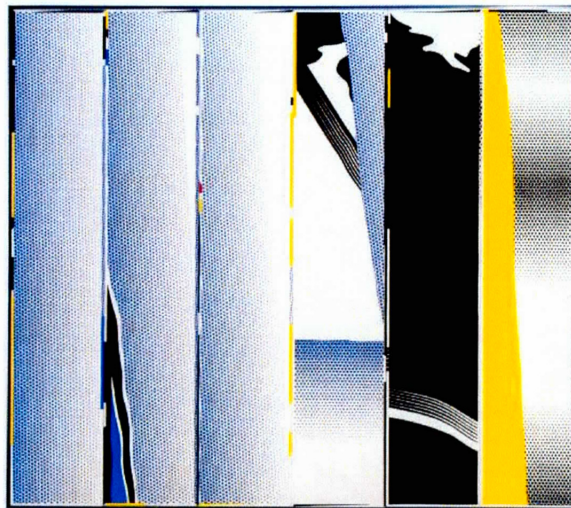
**Fig. 29 :** Roy Lichtenstein, *Mirror #1*, 1969

(Source : Diane Waldman (rédactrice), Solomon R. Guggenheim Museum, New York, *et al.*, *Roy Lichtenstein*, [Catalogue d'exposition], New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1993, p. 182.)



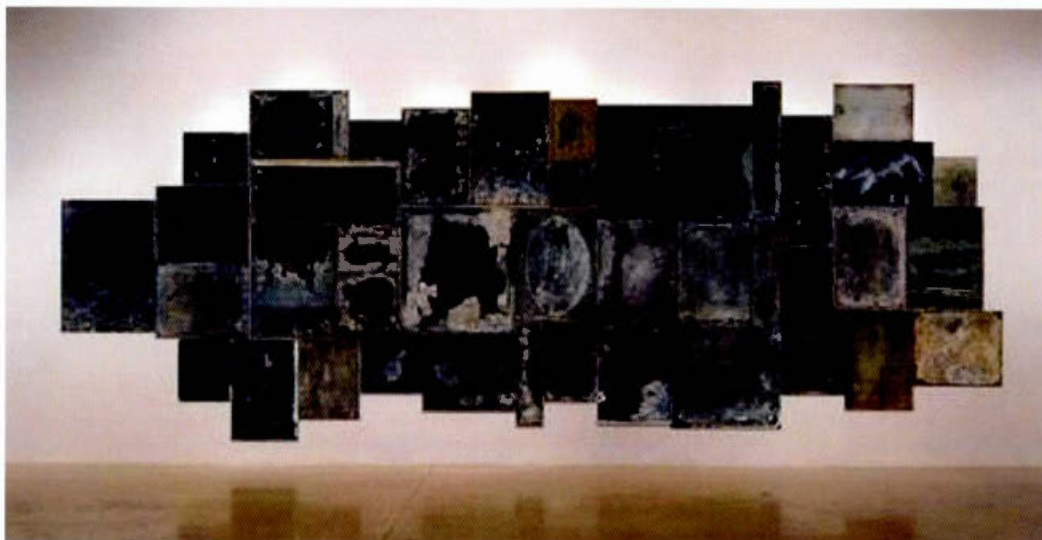
**Fig. 30 :** Roy Lichtenstein, *Mirror: 24" Diameter #14*, 1970

(Source : Diane Waldman (rédactrice), Solomon R. Guggenheim Museum, New York, *et al.*, *Roy Lichtenstein*, [Catalogue d'exposition], New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1993, p. 186.)



**Fig. 31 :** Roy Lichtenstein, *Mirror Six Panels #1*, 1970

(Source : Mumok. [s.d.], *Mirror Six Panels*. Récupéré de <https://www.mumok.at/en/mirror-six-panels>.)



**Fig. 32 :** Nicolas Baier, *Vanités* (vue d'installation), 2007-2008  
(Source : Nicolas Baier. [s.d.]. *Nicolas Baier*. Récupéré de <http://nicolasbaier.com/images.html>.)



**Fig. 33 :** Adad Hannah, *All is Vanity (Mirrorless Version)*, 2009  
(Source : Adad Hannah. [s.d.]. *Adad Hannah*. Récupéré de [http://adadhannah.com/projects/show/all\\_is\\_vanity/](http://adadhannah.com/projects/show/all_is_vanity/).)



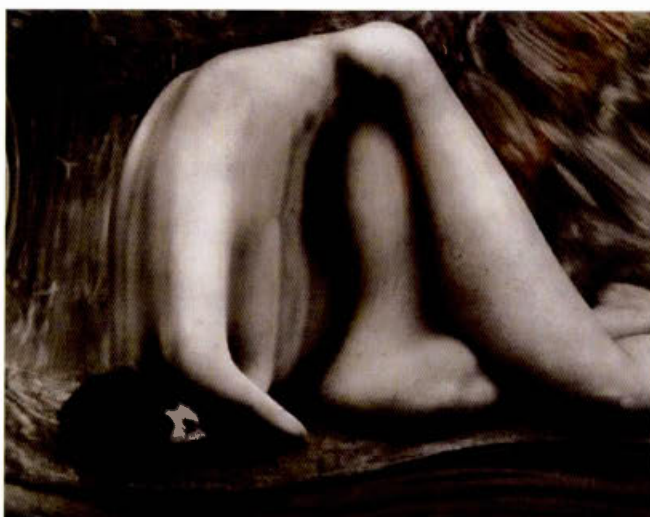
**Fig. 34 :** Charles Allan Gilbert, *All is Vanity*, 1892  
(Source : Adad Hannah. [s.d.]. *Adad Hannah*. Récupéré de [http://adadhannah.com/projects/show/all\\_is\\_vanity/](http://adadhannah.com/projects/show/all_is_vanity/).)





**Fig. 35 :** André Kertész, *Distorsion n°82*, 1933

(Source : Pierre Borhan (dir.) et Pavillon des Arts, Paris, *André Kertész. His Life and Work*, [Catalogue d'exposition], Boston, Little, Brown, 1994, p. 222.)



**Fig. 36 :** André Kertész, *Distorsion n°147*, 1933

(Source : Pierre Borhan (dir.) et Pavillon des Arts, Paris, *André Kertész. His Life and Work*, [Catalogue d'exposition], Boston, Little, Brown, 1994, p. 217.)



**Fig. 37 :** René Magritte, *La clef des champs*, 1936

(Source : Museo Thyssen-Bornemisza. (2009). *Thyssen-Bornemisza Collection*. Récupéré de [http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha\\_obra/3.](http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/3.))



**Fig. 38 :** Gwenaél Bélanger, *Le faux mouvement* (vue d'installation, puis détail), 2008

(Source : Gwenaél Bélanger. (2009). *Gwenaél Bélanger*. Récupéré de <http://www.gwenaelbelanger.com.>)



**Fig. 39 :** Juan Gris, *Le Lavabo*, 1912

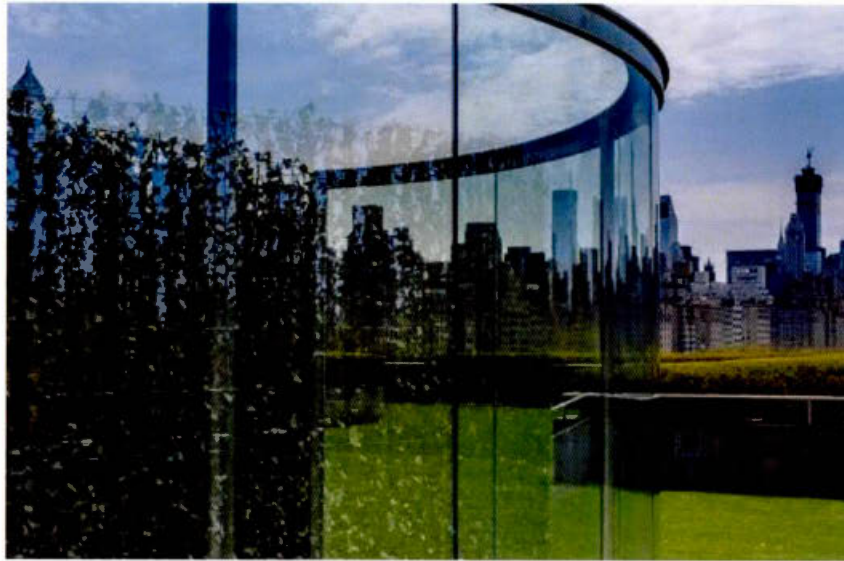
(Source : Diane Waldman (rédactrice), Solomon R. Guggenheim Museum, New York, *et al.*, *Roy Lichtenstein*, [Catalogue d'exposition], New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1993, p. 185.)



**Fig. 40 :** Michelangelo Pistoletto, *Cameraman*, 1962-2004

(Source : Michelangelo Pistoletto. [s.d.]. *Michelangelo Pistoletto*. Récupéré de <http://www.pistoletto.it/eng/crono04.htm>.)





**Fig. 41 :** Dan Graham, *Hedge Two-Way Mirror Walkabout*, 2014  
 (Source : The Met. (2017). *The Roof Garden Commission: Dan Graham with Günther Vogt*. Récupéré de <http://www.metmuseum.org/press/exhibitions/2014/roof-garden-dan-graham>.)

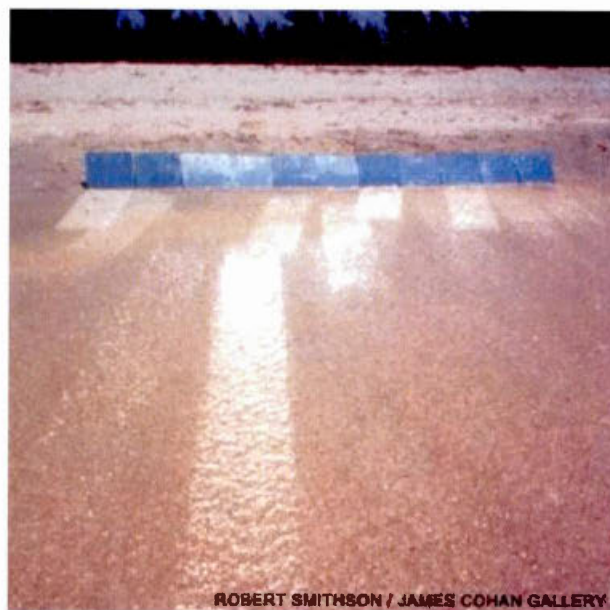


**Fig. 42 :** Daniel Buren, *Cabane rouge aux miroirs*, 1996 et 2006  
 (Source : Daniel Buren. (2016). *Daniel Buren*. Récupéré de <http://www.danielburen.com/images/exhibit/1164>.)



**Fig. 43 :** Robert Smithson, *Mirror Trail*, 1969

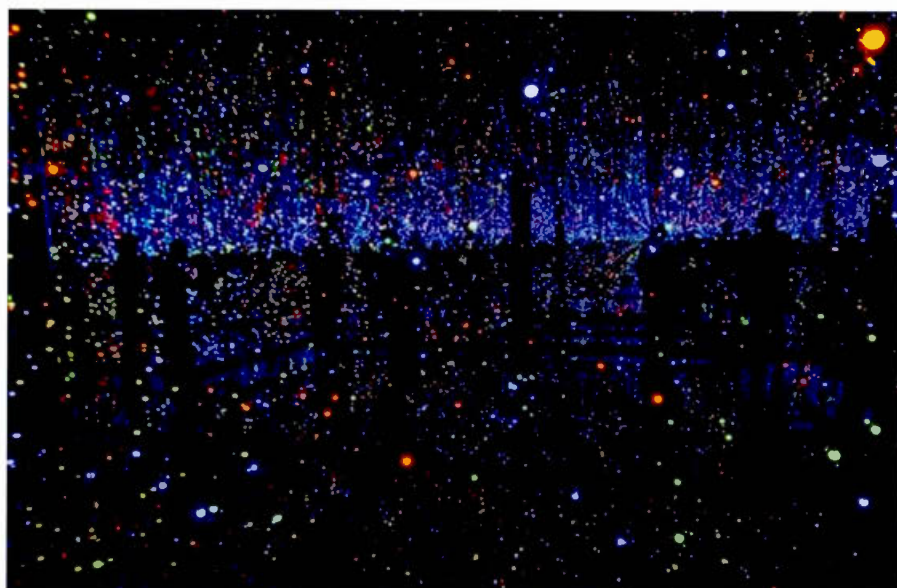
(Source : Guglielmo Bargellesi-Severi (dir.), *Robert Smithson. Slideworks*, Milan, C. Frea, 1997, p. 34.)



**Fig. 44 :** Robert Smithson, *Mirror Shore*, 1969

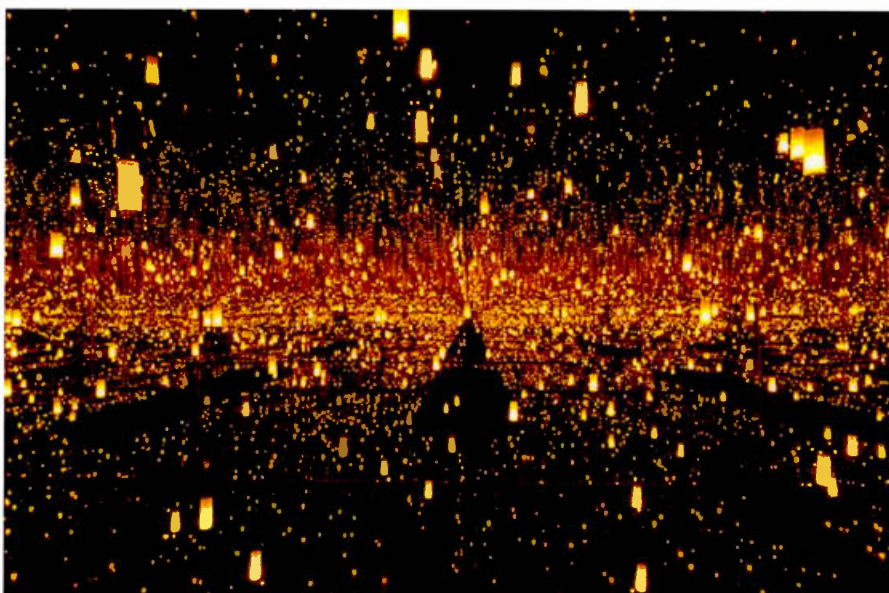
(Source : Guglielmo Bargellesi-Severi (dir.), *Robert Smithson. Slideworks*, Milan, C. Frea, 1997, p. 54.)





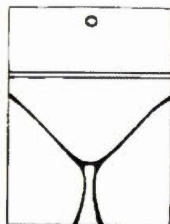
**Fig. 45 :** Yayoi Kusama, *Infinity Mirror Room - Filled with the Brilliance of Life*, 2011

(Source : Louise Neri, Takaya Goto (dir.) et Tate Modern, Londres, *Yayoi Kusama*, [Catalogue d'exposition], New York, Rizzoli, 2012, p. 284.)



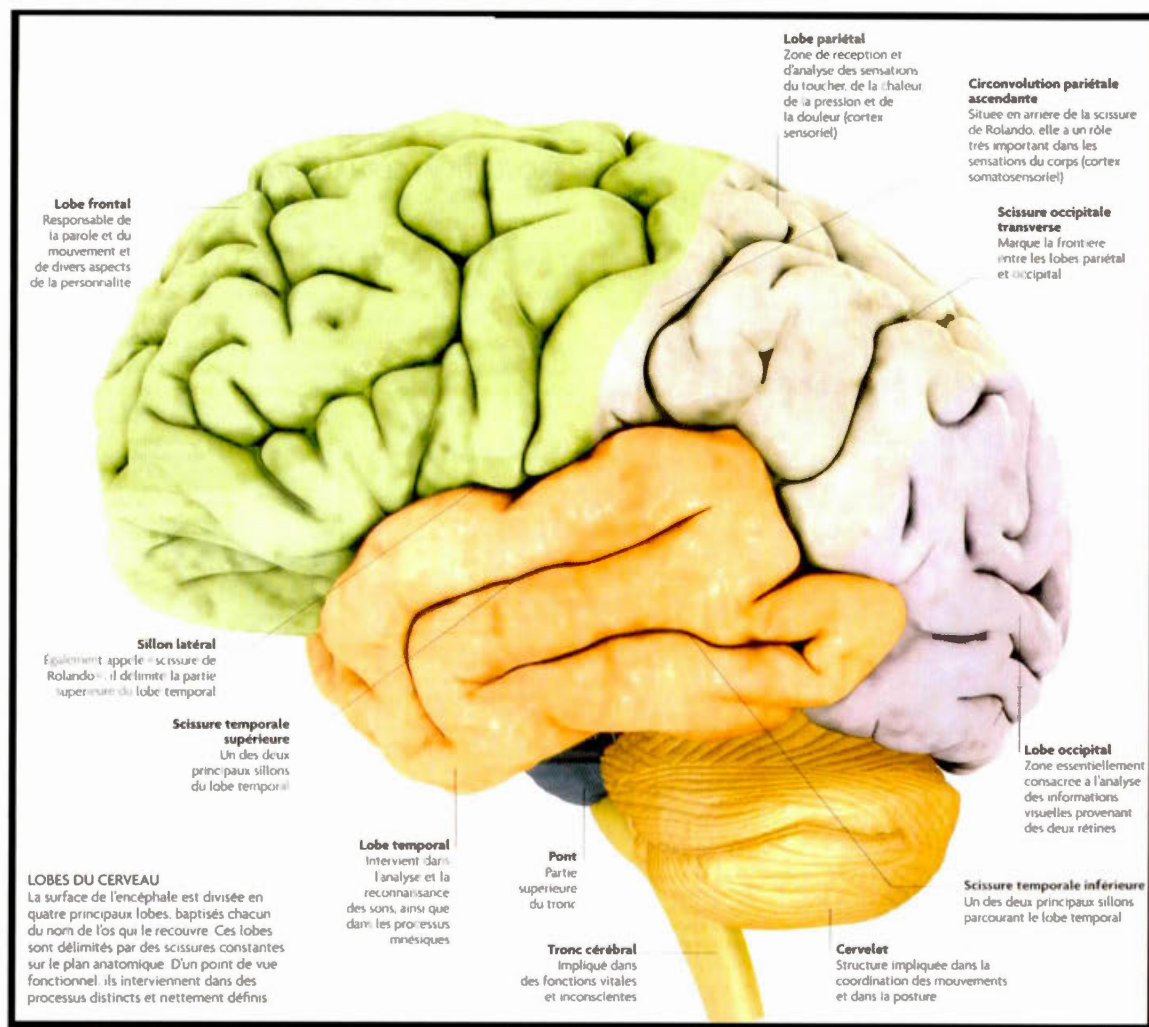
**Fig. 46 :** Yayoi Kusama, *Aftermath of Obliteration of Eternity*, 2009

(Source : Louise Neri, Takaya Goto (dir.) et Tate Modern, Londres, *Yayoi Kusama*, [Catalogue d'exposition], New York, Rizzoli, 2012, p. 284.)



**Fig. 47 : Figure ambiguë : coupe à champagne ou monokini ?**

(Source : Jean-Pierre Changeux, *L'homme neuronal*, Paris, Hachette Littératures, 2004 [1983], p. 165.)

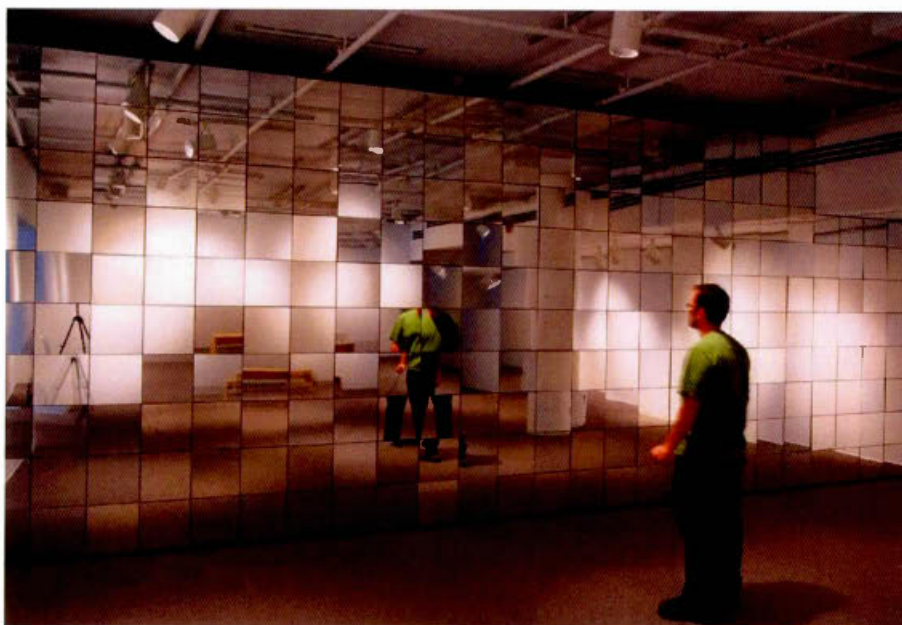


**Fig. 48 : Structures cérébrales**

(Source : Steve Parker (dir.), « Système nerveux », *Le corps humain*, Montréal, ERPI, 2008, p. 76.)



**Fig. 49 :** Gwenaël Bélanger, *Poursuivre le hors-champ*, 2008  
 (Source : Gwenaël Bélanger. (2009). *Gwenaël Bélanger*. Récupéré de <http://www.gwenaelbelanger.com>.)



**Fig. 50 :** Gwenaël Bélanger, *Poursuivre le hors-champ* (détail), 2008  
 (Source : Gwenaël Bélanger. (2009). *Gwenaël Bélanger*. Récupéré de <http://www.gwenaelbelanger.com>.)





**Fig. 51 :** Anish Kapoor, *Cloud Gate*, 2004

(Source : Anish Kapoor. (2016). *Anish Kapoor*. Récupéré de <http://anishkapoor.com/110/cloud-gate-2.>)



**Fig. 52 :** Anish Kapoor, *Cloud Gate*, 2004

(Source : Anish Kapoor. (2016). *Anish Kapoor*. Récupéré de <http://anishkapoor.com/110/cloud-gate-2.>)

## BIBLIOGRAPHIE

AGAMBEN, Giorgio, *Le Langage et la mort*, Paris, Christian Bourgois, 1991 [1982], 198 p.

ALBERTI, Leon Battista, *De la peinture*, Préf. de et Trad. par Jean Louis Schefer, Paris, Macula, 1992 [1435], 269 p.

Alte Pinakothek Munick, « Frans van Mieris », *Catalogue of the Paintings in the Old Pinakothek Munich*, Intro. de Franz V. Reber, Trad. par Joseph Thacher Clarke, Munich, Knorr, 1885, p. 89-92. Récupéré de <https://archive.org/details/catalogueofpaint00alteuoft>.

ANFAM, David (dir.), *Anish Kapoor*, Londres, Phaidon, 2009, 527 p.

APULÉE, *Apologie*, Paris, Les Belles Lettres, 2001 [II<sup>e</sup> siècle après J-C.], 243 p.

ARASSE, Daniel, « Les miroirs de la peinture », *L'imitation. Aliénation ou source de liberté ?*, Rencontres de l'École du Louvre, Paris, La documentation française, 1985, p. 63-88.

ARASSE, Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, 287 p.

ARASSE, Daniel, *L'ambition de Vermeer*, Paris, Adam Biro, 2001 [1993], 227 p.

ARNAULD, Antoine et Pierre NICOLE, *La Logique ou L'art de penser*, Paris, Flammarion, 1978 [1662], 440 p.

ARNHEIM, Rudolf, *La pensée visuelle*, Paris, Flammarion, 1997 [1976], 350 p.

Association des sociétés de philosophie de langue française et Société bourguignonne de philosophie, *L'espace et le temps. Actes du XXII<sup>e</sup> congrès de l'Association des sociétés de philosophie de langue française*, (Actes du colloque, Dijon, 29-31 août 1988), Paris, J. Vrin, 1991, 495 p.

BADDELEY, Alan, *La mémoire humaine. Théorie et pratique*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1992, 547 p.

BADDELEY, Alan et Graham HITCH, « Working Memory », dans G. A. BOWER (éd.), *Recent Advances in Learning and Motivation*, New York, Academic Press, 1974, vol. 8, p. 47-90.

BADER, Graham, *Hall of mirrors. Roy Lichtenstein and the face of paintings in the 1960s*, Cambridge, MIT Press, 2010, 258 p.

BAIER, Nicolas. [s.d.]. *Nicolas Baier*. Récupéré de <http://nicolasbaier.com/images.html>.

BAL, Mieke, « Mise en abyme et iconicité », *Littérature*, n° 29, 1978, p. 116-128.

BALTRUSAITIS, Jurgis, *Le miroir. Essai sur une légende scientifique : révélations, science-fiction et fallacies*, Paris, Elmayan, 1978, 311 p.

BALTRUSAITIS, Jurgis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Paris, Flammarion, 1984, 223 p.

BARGELLES-SEVERI, Guglielmo (éd.), *Robert Smithson. Slideworks*, Milan, C. Frua, 1997, 201 p.

BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, p. 40-51.

BARTHES, Roland, *La chambre claire*, Paris, Seuil, 2009 [1980], 192 p.

BAUDSON, Michel (dir.) et Palais des beaux-arts, Bruxelles, *L'art et le temps. Regards sur la quatrième dimension*, [Catalogue d'exposition], Paris, A. Michel, 1984, 270 p.

BÉLANGER, Gwenaël, « La mise en chantier de l'image comme transfiguration du réel dans la pratique de l'installation et de la photographie », *Mémoire-crédation de maîtrise en arts visuels et médiatiques*, Université du Québec à Montréal, 2008, 59 p.

BÉLANGER, Gwenaël. (2009). *Gwenaël Bélanger*. Récupéré de <http://www.gwenaelbelanger.com>.

BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 1982, 180 p.

BERGSON, Henri, *La conscience et la vie. Le possible et le réel*, Textes compilés par Gérard Chomienne, Paris, Magnard, 1985, 165 p.

BERGSON, Henri, *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*, Paris, PUF, 1992, 216 p.

BHABHA, Homi K., *Anish Kapoor*, Paris, Flammarion, 2011, 383 p.

BIALOSTOCKI, Jan, « Man and Mirror in Painting: Reality and Transience », *The Message of Images in the History of Art*, Vienne, IRSA, 1988, p. 93-107.

BONAFOUX, Pascal, *Les peintres et l'autoportrait*, Genève, Skira, 1984, 157 p.

BOREL, France, *Le peintre et son miroir. Regards indiscrets*, Tournai (Belgique), La Renaissance du Livre, 2002, 174 p.

BORHAN, Pierre (dir.) et Pavillon des Arts, Paris, *André Kertész. His Life and Work*, [Catalogue d'exposition], Boston, Little, Brown, 1994, 367 p.

BROWN, Jonathan, « De la signification des *Ménines* », *Images et idées dans la peinture espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle*, Trad. par Alix Girod, Paris, Monfort, 1993 [1<sup>ère</sup> édition : Princeton University Press, 1978], p. 113-144.

BUREN, Daniel. (2016). *Daniel Buren*. Récupéré de <http://www.danielburen.com/images/exhibit/1164>.

BUREN, Daniel, Annick BOISNARD (rédacteurs) et Institut d'art contemporain, Villeurbanne, *Daniel Buren. Cabanes éclatées : 1975/2000*, [Catalogue d'exposition], Le Bourget, Éditions 11/28/48, 2000, 111 p.

BUREN, Daniel et Marc SANCHEZ, *Daniel Buren. Arguments topiques*, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1993, 81 p.

BURTON, Katherine (dir.), Simon Lee Gallery, Londres, *et al., Michelangelo Pistoletto. Mirror Paintings*, [Catalogue d'exposition], Ostfildern, Hatje Cantz, 2011, 166 p.

BUSER, Pierre et Claude DEBRU, *Le temps, instant et durée. De la philosophie aux neurosciences*, Paris, Odile Jacob, 2011, 317 p.

CAMPANY, David, *Jeff Wall. Picture for Women*, Londres, Afterall Books, 2011, 108 p.

CARROLL, Lewis, *Les aventures d'Alice au pays des merveilles. Ce qu'Alice trouva de l'autre côté du miroir*, Illustrations de John Tenniel, Trad. par Jacques Papy, Éd. de Jean Gattégno, Paris, Gallimard, 1994, 374 p.

CHANGEUX, Jean-Pierre, *L'homme neuronal*, Paris, Hachette Littératures, 2004 [1983], 379 p.

CHANGEUX, Jean-Pierre, *Raison et plaisir*, Paris, Odile Jacob, 2002 [1994], 220 p.

CHANGEUX, Jean-Pierre, *Le cerveau et l'art [enregistrement sonore]*, Paris, De vive voix, 2010, 60 min.

CHARRON, Marie-Ève, « Images perpétuelles », *Le Devoir*, samedi 8 et dimanche 9 mars 2008, cahier E, p. 6.

CHASTEL, André, « Nature et splendeur », *Le mythe de la Renaissance 1420-1520*, Genève, Skira, 1969, p. 117-132.

CHASTEL, André, « Le tableau dans le tableau », *Le tableau dans le tableau. La figure dans l'encadrement de la porte chez Velázquez*, Paris, Flammarion, 2012 [1978], p. 9-65.

CORNEILLE, Pierre, « Tite et Bérénice », *Théâtre complet de Corneille*, Paris, Albin Michel, [s.d. pour l'édition ; pièce écrite en 1670], tome IX, p. 93-174.

CORSANO, Otina, « Interview with Adad Hannah », dans Kelly MARK (commissaire) et MSVU Art Gallery, Halifax, *Free Sample*, [Catalogue d'exposition], Halifax, Mount Saint-Vincent University, 2005, p. 23-25.

CROISILE, Bernard, *Tout sur la mémoire*, Paris, Odile Jacob, 2009, 511 p.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, 247 p.

DAMASIO, Antonio R., *L'erreur de Descartes. La raison des émotions*, Paris, Odile Jacob, 1995, 368 p.

DAMISCH, Hubert, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987, 411 p.

DE DUVE, Thierry, « Ah! Manet... Comment Manet a-t-il construit un *Bar aux Folies-Bergère* ? », dans Maryvonne SAISON (dir.), *La peinture de Manet. Michel Foucault, un regard*, Paris, Seuil, 2004, p. 95-112.



DE DUVE, Thierry, « The Mainstream and the Crooked Path », dans Thierry DE DUVE *et al.*, *Jeff Wall. The Complete Edition*, New York, Phaidon Press, 2009, p. 10-35.

DEHAENE, Stanislas et Jean-Pierre CHANGEUX, « Experimental and Theoretical Approaches to Conscious Processing », *Neuron*, vol. 70, n° 2, 28 avril 2011, p. 200-227.

DELORME, André, *Psychologie de la perception*, Montréal, Études vivantes, 1982, 421 p.

DESJARDINS, Éloi (commissaire) et Musée d'art contemporain des Laurentides, Saint-Jérôme, *Adad Hannah. Peinture de genre comme figure de Still*, [Catalogue d'exposition], Saint-Jérôme, Musée d'art contemporain des Laurentides, 2010, 46 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, 332 p.

DIEDERICHSEN, Diedrich (rédacteur), Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, *et al.*, *Yayoi Kusama. Mirrored Years*, [Catalogue d'exposition], Dijon, Les Presses du Réel, 2009, 303 p.

DORFLÈS, Gillo, *L'intervalle perdu*, Paris, Méridiens, 1984, 206 p.

DUBOIS, Philippe, « L'ombre, le miroir, l'index », *Parachute*, n° 26, 1982, p. 16-28.

ECO, Umberto, *La structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972, 447 p.

ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1979, 315 p.

ESSCHE, Eric van (dir.), *Spéculations spéculaires. Le reflet du miroir dans l'image contemporaine*, (Actes du colloque, Bruxelles, 24-26 avril 2008), Bruxelles, La Lettre Volée/Iselp, 2011, 267 p.

FOUCAULT, Michel, « Les suivantes », *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 19-31.

FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », *Dits et écrits. 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994, vol. 4, p. 752-762.

FOUCAULT, Michel, « La peinture de Manet », dans Maryvonne SAISON (dir.), *La peinture de Manet. Michel Foucault, un regard*, Paris, Seuil, 2004, p. 43-47.

GEORGEL, Pierre et Anne-Marie LECOQ (rédacteurs), *La peinture dans la peinture*, [Réédition du Catalogue d'exposition du Musée des beaux-arts de Dijon], Paris, Adam Biro, 1987, 285 p.

GIDE, André, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1948, 1374 p.

GIDE, André et Paul VALÉRY, *Correspondance 1890-1942*, Paris, Gallimard, 1955, 991 p.

GOHR, Siegfried, *Magritte. Tentative de l'impossible*, Anvers, Ludion, 2009, 323 p.

GOMBRICH, E. H., *L'art et l'illusion*, Paris, Gallimard, 2002 [1960], 385 p.

GRAHAM, Dan (auteur) et Anne Langlais (dir.), *Ma position. Écrits sur mes œuvres*, Trad. par Sylvie Talabardon, Paris, Presses du réel, 1992, 254 p.

GUSDORF, Georges, *Mémoire et personne*, Paris, PUF, 1993 [1950], 563 p.

HALL, Edward T., *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1971, 254 p.

HANNAH, Adad. [s.d.]. *Adad Hannah*. Récupéré de [http://adadhannah.com/projects/show/all\\_is\\_vanity/](http://adadhannah.com/projects/show/all_is_vanity/).

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, 255 p.

JEAN, Marie-Josée, « Le rôle de la mémoire dans l'expérience esthétique. Le cas de trois œuvres photographiques », Mémoire de maîtrise en études des arts, Université du Québec à Montréal, 1997, 133 p.

JOUBERT, Joseph, *Pensées, essais, maximes et correspondance de J. Joubert*, Recueillis et mis en ordre par Paul Raynal, Paris, Le Normant, 1850 [2<sup>e</sup> édition, rev. et aug.], vol. 1, 484 p.

KAHNWEILER, Daniel-Henry, *Juan Gris. Sa vie, son œuvre, ses écrits*, Paris, Gallimard, 1990 [1946], 411 p.

KAPOOR, Anish. (2016). *Anish Kapoor*. Récupéré de <http://anishkapoor.com/110/cloud-gate-2>.

KLEPAC, Walter, « Investigations photo-philosophiques : les œuvres photographiques de Michael Snow 1962-1999 », dans Muriel BOUTREUR (dir.), Palais des beaux-arts, Bruxelles, *et al.*, *Michael Snow panoramique. Œuvres photographiques & films 1962-1999*, [Catalogue d'exposition], Bruxelles, Société des expositions du Palais des Beaux-arts, 1999, p. 67-82.

KRAUSS, Rosalind, « Notes sur l'index. L'art des années 1970 aux États-Unis », *Macula*, n° 5-6, 1979, p. 165-175.

LACAN, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je », *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966, p. 92-99.

LAMARCHE, Bernard (commissaire), Musée régional de Rimouski *et al.*, *Paréidolies/Pareidolias. Nicolas Baier*, [Catalogue d'exposition], Rimouski, Musée régional de Rimouski, 2010, 107 p.

LAMBERT, Frédéric, « La différence entre l'image », dans Frédéric LAMBERT et Jean-Pierre ESQUENAZI, *Deux études sur les distorsions de A. Kertész*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1988, p. 9-58.

LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 2011 [1990], 330 p.

LECOQ, Anne-Marie, « Le passage de Jean Van Eyck ou les Arnolfini encore une fois », *Le Promeneur*, L, 1986, p. 15-18.

LEGENDRE, Pierre, *Dieu au miroir. Étude sur l'institution des images*, Paris, Fayard, 1994, 348 p.

LELONG, Guy, *Buren*, Paris, Flammarion/Centre national des arts plastiques, 2012 [éd. aug.], 239 p.

LEYDIER, Richard (dir.), *Je n'ai rien à dire. Entretiens avec Anish Kapoor = I have nothing to say. Interviews with Anish Kapoor*, Paris, RMN Grandpalais, 2011, 166 p. et 158 p.

LUPIEN, Jocelyne, « L'apport des sciences cognitives à la sémiotique visuelle. Étude de la représentation des espaces perceptuels dans l'art de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle », Thèse de doctorat en sémiologie, Université du Québec à Montréal, 1996, 586 p.

LUPIEN, Jocelyne, « Les théories de la perception-cognition et les arts visuels », *Visio*, vol. I, n° 2, 1996, p. 61-74.

LUPIEN, Jocelyne, « L'intelligibilité du monde par l'art », dans Stefania CALIANDRO (dir.), *Espace perçus, territoires imagés en art*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 15-35.

LUPIEN, Jocelyne, « Du sens des sens dans l'art actuel », dans Thérèse ST-GELAIS (dir.), *L'indécidable. Écarts et déplacements de l'art actuel*, Montréal, Éditions Esse, 2008, p. 85-98.

MARIN, Louis, « Cartes et tableaux », *Études sémiologiques*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 159-188.

MAURON, Véronique, *Le signe incarné, ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris, Hazan, 2001, 269 p.

MELCHIOR-BONNET, Sabine, *Histoire du miroir*, Préf. de Jean Delumeau, Paris, Imago, 1994, 272 p.

MILLER, Jonathan (rédacteur) et National Gallery, Londres, *On Reflection*, [Catalogue d'exposition], Londres, The National Gallery, 1998, 224 p.

MINAZZOLI, Agnès, *La première ombre, réflexion sur le miroir et la pensée*, Paris, Minuit, 1990, 188 p.

MONK, Philip, « Around Wavelength », dans Denis REID (commissaire), Art Gallery of Ontario, Power Plant, Toronto, *et al., Visual Art. The Michael Snow Project 1951-1993*, [Catalogue d'exposition], Toronto, A. A. Knopf Canada, 1994, p. 355-365.

MORINEAU, Camille (dir.) et Centre Georges Pompidou, Paris, *Roy Lichtenstein*, [Catalogue d'exposition], Paris, Centre Pompidou, 2013, 263 p.

MOURE, Gloria (dir.), *Dan Graham. Works and Collected Writings*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2009, 295 p.

Musée d'Orsay, Musée des beaux-arts du Canada, Metropolitan Museum of Art, *Degas*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1988, 635 p.

NAUMANN, Otto, « Frans van Mieris as a Draughtsman », *Master Drawings*, vol. 16, n° 1, 1978, p. 3-34 et 71-96.

NERI, Louise, Takaya GOTO (dir.) et Tate Modern, Londres, *Yayoi Kusama*, [Catalogue d'exposition], New York, Rizzoli, 2012, 256 p.

NEYRAT, Yvonne, *L'art et l'autre. Le miroir dans la peinture occidentale*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1999, 269 p.

OVIDE, *Les métamorphoses. Illustrées par la peinture baroque*, Préf. de Roberto Mussapi et Trad. par Georges Lafaye, Paris, Diane de Selliers, 2003 [Nouv. éd. ill.], vol. I, livre III, p. 154-160.

PANOFSKY, Erwin, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Trad. par Claude Herbette et Bernard Teyssedre, Paris, Gallimard, 1967 [1939], 396 p.

PAQUIN, Nicole, *Le corps juge. Sciences de la cognition et esthétique des arts visuels*, Montréal/Saint-Denis, XYZ/Presses universitaires de Vincennes, 1997, 281 p.

PARKER, Steve (dir.), « Système nerveux », *Le corps humain*, Montréal, ERPI, 2008, p. 66-101.

PASSERON, René, *René Magritte*, Paris, Filipacchi, 1970, 93 p.

PEIRCE, Charles S., *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, 262 p.

PÉTRY-PARISOT, Claude (dir.) et Musée des beaux-arts, Rouen, *À travers le miroir de Bonnard à Buren*, [Catalogue d'exposition], Paris/Rouen, Éditions de la Réunion des musées nationaux/Musée des beaux-arts, 2000, 367 p.

PEYTON-JONES, Julia (dir.), The Royal Parks et Serpentine Gallery, Londres, *et al., Anish Kapoor. Turning the World Upside Down*, [Catalogue d'exposition], Londres, Serpentine Gallery/The Royal Parks/Koenig Books, 2011, 237 p.

PHAY-VAKALIS, Soko, *Le miroir dans l'art. De Manet à Richter*, Paris, L'Harmattan, 2001, 199 p.

PISTOLETTO, Michelangelo. [s.d.]. *Michelangelo Pistoletto*. Récupéré de <http://www.pistoletto.it/eng/crono04.htm>.

PLATON, *La République*, Trad. par R. Baccou, Paris, Flammarion, 1969 [IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.], (livre X, 595a-608c) pp. 359-373.

POCREAU, Yann (commissaire), Expression, centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, Musée régional de Rimouski *et al.*, *Gwenaël Bélanger. Casser l'image*, [Catalogue d'exposition], Saint-Hyacinthe, Expression, 2011, 92 p.

POE, Edgar Allan, *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, Préf. de Jacques Cabau et Trad. par Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, 1975, 312 p.

QUINN, Patrick, « Le voyage imaginaire de Poe », *La Revue des lettres modernes. Configuration critique de Edgar Allan Poe*, n° 193-198, 1969, p. 147-189.

RASPAIL, Thierry (commissaire) et Musée Saint-Pierre art contemporain, Lyon, *Continents de temps. Michelangelo Pistoletto*, [Catalogue d'exposition], Paris/Lyon, Réunion des musées nationaux/Musée d'art contemporain, 2001, 198 p.

RIENDEAU, Isabelle, « Temporalité et perception cognition en nouvelles technologies. Étude d'œuvres de Joëlle Morosoli, Marie-Christiane Mathieu et Georges Dyens », Mémoire de maîtrise en études des arts, Université du Québec à Montréal, 1999, 127 p.

ROCHE, Serge, Germain COURAGE et Pierre DEVINOY, *Miroirs*, Fribourg, Office du livre, 1986, 224 p.

ROSS, Novelene, *Manet's Bar at the Folies-Bergère and the myths of popular illustration*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1982, 176 p.

SCHWARZ, Heinrich, « The Mirror of the Artist and the Mirror of the Devout », *Studies in the History of Art Dedicated to William E. Suida on his Eightieth Birthday*, Londres, Phaidon, 1959, p. 90-105.

SEARLE, John R., « *Las Meninas* and the Paradoxes of Pictorial Representation », *Critical Inquiry*, vol. 6, n° 3, 1980, p. 477-488.

SIMPSON, Bennett, Chrissie ILES (dir.), Museum of Contemporary Art, Los Angeles, *et al.*, *Dan Graham. Beyond*, [Catalogue d'exposition], Los Angeles/Cambridge, Mass., Museum of Contemporary Art/MIT Press, 2009, 347 p.

SNYDER, Joel et Ted COHEN, « Reflexions on *Las Meninas*: Paradox Lost », *Critical Inquiry*, vol. 7, n° 2, 1980, p. 429-447.

STEINBERG, Leo, « Velázquez' *Las Meninas* », *October*, vol. 19, 1981, p. 45-55.

STEINGRABER, Erich, *Alte Pinakothek Munich*, Paris, Scala, 1985, 127 p.

STOICHITA, Victor, I., *L'instauration du tableau*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, 388 p.

THÉVOZ, Michel, *Le miroir infidèle*, Paris, Minuit, 1996, 141 p.

TREISMAN, Anne, « L'attention, les traits et la perception des objets », dans Daniel ANDLER (dir.), *Introduction aux sciences cognitives*, Paris, Gallimard, 2004 [1992], p. 157-195.

VINCI, Léonard de, *Les carnets de Léonard de Vinci*, Classement et notes par Edward MacCurdy, Trad. par Louise Servicen, Préf. de Paul Valéry, Paris, Gallimard, 1987, vol. 2, 592 p.

VINCI, Léonard de, *Traité de la peinture*, textes traduits et commentés par André Chastel, Paris, Calmann-Lévy, 2003 [Nouv. éd. rev., corr. et aug. par Christiane Lorgues], 223 p.

WALDMAN, Diane (rédactrice), Solomon R. Guggenheim Museum, New York, *et al.*, *Roy Lichtenstein*, [Catalogue d'exposition], New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1993, 393 p.

WALL, Jeff, « Unité et fragmentation dans l'œuvre de Manet », *Jeff Wall. Essais et entretiens 1984-2001*, Édition établie et présentée par Jean-François Chevrier, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p. 39-48.

WEIL-BARAIS, Annick (dir.), *L'homme cognitif*, Paris, PUF, 2011 [1993], 600 p.

WHEELOCK, Arthur K., *Jan Vermeer*, Trad. par Sylvie Bologna, Paris, Cercle d'art, 1991 [1983], 167 p.

ZAZZO, René, *Reflets de miroir et autres doubles*, Paris, PUF, 1993, 225 p.